Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

LEITZ
3924 Juris
Made in Germany

38
1 – 81

260 n

2/1

1

Königsberger Allgemeine Zeitung

Königsberg will gutes Theater

Opernhaus und Schauspielhaus stark besucht — Was wird im nächsten Jahr?

Wer die Königsberger Opernverhältnisse seit Kriegsende kennt, wer besonders die künstlerischen Leistungen beobachtet hat, wird erkennen, daß es in erster Linie Dr. Schüler war, der jenen großen, allgemein anerkannten Höhepunkt erstrebt und erreicht hat, wie ihn die gegenwärtige Spielzeit darstellt. Das gilt für den Wert der einzelnen Aufführungen als Regieleistungen, wie auch, eng damit verbunden, für die Zusammensetzung des Ensembles. Seit vielen Jahren hat das Königsberger Opernhaus nicht über ein solches Solopersonal verfügt wie in dieser Spielzeit, glänzend aufeinander abgestimmt, ungewöhnlich in den Leistungen.

Angesichts dieser Tatsache ist die Situation, die durch den verhängnisvollen Beschluß einer linken Mehrheit in der Stadtverordnetenversammlung Ende vorigen Jahres geschaffen wurde, höchst bedenklich und gefährlich. Es ist schon viel darüber gesagt worden, aber man muß immer wieder auf die Erschütterungen mannigfacher Art hinweisen, die das kulturelle wie das wirtschaftliche Leben Königsbergs durch eine Schließung der Theater erleiden müssen.

Hier zunächst einige Worte zur Personalfrage. Zehntausende kennen und schätzen all

die Solisten der Oper und Operette,

die uns unzählige frohe Abende, Stunden tiefer künstlerischer Eindrücke bereiteten. Von jeder Aufführung haben wir Persönlichkeiten und Inszenierungen im Gedächtnis, die uns lieb geworden und geblieben sind. Was wird jetzt aus diesem Ensemble? Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Es zerfällt oder droht zum mindesten zu zerfallen, weil die Unsicherheit der Lage nicht dazu angetan ist, gute Solisten an Königsberg zu fesseln.

Es ist bekannt, daß Schellenberg, unser hervorragender lyrischer Bariton, unter glänzenden Bedingungen an die Dresdner Staatsoper geholt ist, der Heldentenor Hallström geht nach Mannheim, Karl Jacobs, der Bühnenbildner und -Architekt, folgt Schüler nach Leipzig. Gerade auch sein Weggang ist ein schwerer Verlust. Denn er ist nicht nur, wie seine Bühnenbilder in vielen Aufführungen zeigten, ein Künstler von hohen Graden, sondern auch technischer Leiter des Opernbetriebes, der wie kaum ein anderer um jede Einzelheit weiß, und außerordentliche Kenntnisse bis in die kleinste technische Einrichtung des komplizierten Theaterbetriebes hat. Gerda Schulte, die die Kostüme schafft — eine nicht zu unterschätzende Position — geht ebenfalls nach Leipzig.

So kommt einer nach dem andern von den Solisten, auf die wir stolz sind, mit guten Verträgen nach auswärts — ist es da verwunderlich, wenn angesichts der allgemeinen und verständlichen Nervosität, die die gegenwärtige Lage schaffen muß, auch andere Solisten den Weg von Königsberg fortzufinden suchen? Beispiele genug sind vorhanden. Bartolitius, dieser vielseitige Künstler, könnte schon den Vertrag mit einer anderen großen Oper in der Tasche haben. Er hat aber fürs erste noch

Königsberg den Vorrang beim Abschluß gelassen,

wobei man an das begeisterte Bekenntnis gerade dieses jungen Sängers zur Opernbühne seiner Vaterstadt und ihrer Erhaltung bei jener großen Protestkundgebung im Dezember denkt. Er kann uns über Nacht verloren gehen. Daß er über den Rahmen selbst einer großen Provinzbühne hinauswächst, beweisen nicht nur seine hiesigen Leistungen (José, Mime), sondern auch die Tatsache etwa, daß er in Barcelona neben den ersten deutschen Solisten in repräsentativen Festspielen gastieren wird. Auch die Hochdramatische unserer Oper, Grete Kraiger, wird von einer ersten deutschen Bühne umworben. Frau Berglund, unsere Carmen und unser Oktavian, Karl Meinl, dieser prächtige Sänger und Darsteller, finden sehr schnell ein neues, großes Engagement. Das Fazit also: wenn nicht schnell eine Klärung geschaffen wird, tritt das oben Gesagte ein:

Das Ensemble fällt auseinander und wir stehen vor Tatsachen auf dem Gebiet der Oper, die uns um ein Jahrzehnt zurückwerfen.

In diesem Zusammenhang auch ein Wort über

das Neue Schauspielhaus.

Wir wissen, daß Clausen nach Berlin geht, Ursula Schnetzler nach München. Also auch drüben, im Haus auf den Hufen, das gleiche Bild. Viel öfter, als das Publikum es weiß, sind Intendanten auswärtiger Theater in Königsberg, die sich lebhaft für unsere ersten Kräfte interessieren, und es dauert nicht lange, dann sind sie fortengagiert. Denn das ist ja das traurige Merkmal der gegenwärtigen Lage der Königsberger Theater und ihrer Leiter: Andere Intendanten arbeiten um diese Zeit schon längst am Aufbau ihres neuen Ensembles, weil sie den selbstverständlichen finanziellen Rückhalt hinter sich wissen. Nur diese Möglichkeit, frühzeitig zu engagieren, gewährleistet ein so ausgezeichnetes Solopersonal, wie wir es in dieser Spielzeit unser eigen nennen. Unsere Intendanten aber? Ihnen sind die Hände gebunden!

Sie müssen tatenlos zusehen, wie die besten Kräfte fortgehen und wie sie vollwertigen Ersatz, der zur Verfügung steht, nicht vertraglich binden können. Hierzu der Fall, daß ein hervorragender Nachfolger für Clausen da war, ein junges, ungewöhnlich hoffnungsvolles Talent. Doch er konnte für das Schauspielhaus nicht verpflichtet werden, weil alles noch in der Schwebe ist.

Die andere Seite: das Publikum. Der Besuch der Theater beweist, daß die künstlerischen Leistungen beider Theater gerade in der letzten Zeit größten Beifall gefunden haben. Hunderte und Tausende haben unaufgefordert ihren Willen zur Erhaltung des Theaters kundgegeben. Die Besucher-

2/2

2

V

frequenz zeigt, ohne daß Zahlen im einzelnen genannt zu werden brauchen, daß schon jetzt im Durchschnitt

fast die gleicher Besucherzahl erreicht ist, wie im vorigen Jahr, in einzelnen Monaten sogar überschritten,

ein Beweis dafür, daß der Königsberger selbst angesichts der im Vergleich zum Vorjahr wesentlich schlechteren wirtschaftlichen Lage das Theater will Und weiter, ebenfalls durch zahllose Aeußerungen belegt (um den Einwand zu entkräften, man würde sich auch mit minderen solistischen Kräften begnügen können): Das Publikum will die erſten Kräfte sehen, wie ja überhaupt, in der Oper wie in der Operette und im Schauspiel, letzten Endes nur die künstlerische Qualität, die für unsere Theater bestmögliche Inszenierung und Aufführung das Publikum ins Theater zieht, ein Zeichen nicht so sehr für übersteigerte Ansprüche, als ein erfreulicher Beweis für das künstlerische Niveau und Verständnis unseres Theaterpublikums.

Also: hochwertiges Können bei Solisten, Orchester und Regisseuren sind auch notwendige

Voraussetzung für eine geordnete Wirtschaftsführung.

Gerade in dieser Hinsicht können wir absolutes Vertrauen zu unseren Theaterbetrieben haben, deren Etats so durchgearbeitet sind, daß es bei ihnen kein Defizit gibt. Es ist falsch, wenn der Vorwurf erhoben wird, Solisten erhielten zuviel Gage — sie bekommen weniger, als die gleichen Kräfte an minderen Theatern. Es ist falsch, wenn gesagt wird, man gebe heute noch zu viel für Ausstattung aus. Ueberschreitungen innerhalb des Etats, die natürlich wieder ausgeglichen werden, sind stets auf Lohnkonto gegangen, d. h. man hat jedesmal arbeitslose Musiker, Statisten, technische Hilfskräfte herangezogen. Andererseits ist es ein auf dem heutigen Theater unbedingt gültiger Erfahrungsgrundsatz, den wir auch für die Königsberger Theater nicht fortleugnen können, daß für einen großen Teil des Publikums

die große Ausstattungsopperette,

wie sie heute im Schwange ist, die große Anziehung bildet. Und diese Publikumsmassen liefern bekanntlich die Kasseneinnahmen, die notwendig sind, um die große Oper zu halten.

Das Ergebnis aus diesen mehr geschäftlichen Erörterungen bleibt die Tatsache, daß kein Pfennig Schulden da ist und daß in beiden Theatern eine klare, saubere, übersichtliche und sehr sparsame Wirtschaft herrscht.

Zahllose Kundgebungen bezeugen den Willen der Königsberger Oeffentlichkeit, die Theater zu erhalten, und zwar auf der gegenwärtigen künstlerischen Höhe. Darum die Forderung einmal an die Stadtväter, dem Odium aus dem Wege zu gehen, die Schließung der Königsberger Theater auf sich genommen zu haben, zum anderen die Forderung an das theaterliebende Publikum, gerade in diesen Tagen des Schwebezustandes durch freudigen und starken Besuch zu dokumentieren, daß unser Theater weder vernichtet noch verschlechtert werden darf, sondern auf seiner jetzigen Höhe erhalten bleiben muß. gr.

3

2/1

Eine Königsberger Kulturschande!

Sollen die Theater wirklich schließen?

M—r. Die Königsberger Stadtverordneten-Versammlung hat sich gestern den schlimmsten Schildbürgerstreich seit langer Zeit geleistet. Nach stundenlanger Debatte hat eine aus Sozialdemokraten, Kommunisten, Christlich-Sozialen und Nationalsozialisten (die letzteren waren wenigstens unter gewissen Bedingungen bereit, anders zu stimmen) bestehende Mehrheit die Subventionen, die die beiden Königsberger Theater in Höhe von 300 000 RM erhalten sollen, abgelehnt. Damit ist die Existenz beider Theater, sowohl der Oper wie des Schauspielhauses, unmittelbar gefährdet. Wie ernst es hiermit steht, beleuchtet eine einfache Tatsache: Heute um 11 Uhr schon hat der städtische Liquidator, Assessor Hopf, die Verhandlungen mit dem Intendanten begonnen, um die

Auflösung der Operngesellschaft

in die Wege zu leiten. Denn wenn schon jetzt mit Sicherheit feststeht, daß später die notwendigen Mittel zur Weiterführung der Theater fehlen werden, so müssen die beiden Gesellschaften, den gesetzlichen Bestimmungen entsprechend, rechtzeitig liquidieren, um sich nicht strafbar zu machen. Der künstlerische Betrieb ist aber schon heute unmittelbar schwer gefährdet: Das künstlerische Personal reichte in großer Zahl Engagementsurlaub ein, um in anderen Städten auf Probe spielen zu können. Der größte Teil des übrigen Personals, das insgesamt 500 Köpfe, also mit Familienangehörigen schätzungsweise 2000 Köpfe umfaßt, wird jedoch der Erwerbslosigkeit anheimfallen. Die Kündigung des gesamten Orchesters z. B. soll bereits in den nächsten Tagen erfolgen.

Das alles verdankt die Stadt Königsberg, verdanken jene in ihrer ganzen Existenz gefährdeten Menschen einer parteimäßig denkenden Mehrheit, die allen Gründen der Vernunft, allen wirtschaftlichen Erwägungen und jedem Appell an ihr kulturelles Verantwortungsbewußtsein gegenüber gestern unzugänglich blieb. Es sollen hier nicht noch einmal alle die Zahlen wiederholt werden, die von berufener Seite gestern massenhaft in die Debatte geworfen wurden und die zu widerlegen man sich von Seiten der Opposition nicht einmal die Mühe machte. Nur das soll noch einmal gesagt werden, um zu zeigen, welch wirtschaftlicher Widersinn die Auflösung der beiden Theatergesellschaften auch vom Standpunkt derer ist, die da meinen, in einer Zeit ungeheurer Not der Erwerbslosen müsse die Stadt zuerst jeden Pfennig diesen und nichts den Theatergesellschaften zuwenden: Mit diesen 300 000 RM, die die Stadt gibt, schafft sie die Voraussetzung für eine Subvention von mehreren 100 000 RM von Reich und Staat, schafft sie einen Umsatz von mehreren Millionen, der zu 90 Prozent in der Form von Löhnen Königsberger Arbeitnehmern zugute kommt und belebt den Geschäftsverkehr durch den Zustrom von Gästen aus der Provinz.

Vor allem aber: Eine Ersparnis dieser 300 000 RM zugunsten des Wohlfahrtsetats ist völlig unmöglich, denn jene 500 Menschen, die erwerbslos werden, müssen natürlich ebenfalls mit ihren Familien Unterstützung erhalten. Die Steuern, die beide Gesellschaften gezahlt haben, fallen zukünftig aus, die Gebäude, die nicht mehr unterhalten werden können, werden verfallen, ein Teil der Mitglieder des städtischen Orchesters hat Anspruch auf Pensionsversorgung, so daß auch dadurch der Stadt neue Lasten entstehen. Kurz: Eine Ersparnis zugunsten der allgemeinen Wohlfahrtspflege ist völlig ausgeschlossen. Die Königsberger

Erwerbslosen erhalten nicht einen Pfennig mehr,

aber 500 weitere Menschen liegen auf der Straße!

Was die Schließung beider Theater kulturell für Königsberg bedeutet, ist in den letzten Tagen hier schon mehrfach eingehend dargelegt und gestern in der Stadtverordneten-Versammlung von den Abgeordneten der Rechten ausgezeichnet unterstrichen worden. Aber wir stehen nicht an, das, was die Opposition gestern angerichtet hat, wenn es wirklich zur Tatsache wird, rundheraus als eine Kulturschande zu bezeichnen. Wenn die Kommunistische Partei den Verlust der Theater leicht nimmt, so ist das schließlich nur die Auswirkung ihrer moskowitischen Kulturpolitik, und es wäre zwecklos, mit einer Partei, die ihre Wurzeln außerhalb Deutschlands hat, überhaupt über derartige Dinge zu diskutieren. Nur das soll erwähnt werden, daß die Not der Menschen in Rußland viel ärger ist als in Deutschland, und daß trotzdem auch der kommunistische Staat seine Theater weiter betreibt. Wenn aber die Sozialdemokratie den moskowitischen Spuren folgt, so stellt sie sich damit in radikalsten Widerspruch zu der sonst von ihrer eigenen Partei in Deutschland betriebenen Kulturpolitik und auch zum früheren preußischen Ministerpräsidenten Otto Braun, der die Königsberger Theater anerkennenswerterweise stets nach Kräften unterstützt hat. Nach den gestrigen Theorien der Sozialdemokratie dürfte, da die Not in Deutschland ja überall ungeheuer groß ist, an keiner Stelle von Reich und Staat und in keiner Gemeinde mehr auch nur eine Mark für Theaterzwecke bewilligt werden. Aber in den meisten Gemeinden handelt die Sozialdemokratie kulturell und sozial verantwortungsbewußter als gestern in Königsberg. So haben noch vor wenigen Tagen die Leipziger Sozialdemokraten gemeinsam mit den anderen Parteien einen städtischen Zuschuß von 1 378 000 RM für die Theater beschlossen. Unter Berücksichtigung der Bevölkerungszahl müßte Königsberg demnach mehr als 600 000 RM für seine Theater zuschießen. Städte wie Stettin, Magdeburg und andere wenden mit Zustimmung der Sozialdemokratie ebenfalls

mehr als das Doppelte für ihre Theater

auf!

Daß der Königsberger Sozialdemokratie gestern nicht sehr wohl zumute war, war einem Teil ihrer Vertreter sehr deutlich anzumerken, und es wurde hinter den Kulissen viel von einer inneren Uneinigkeit der sozialdemokratischen Fraktion gesprochen. In der Tat können wir nicht glauben, daß die Mitglieder der Fraktion, die gleichzeitig Aufsichtsratsmitglieder der beiden Theater sind, es mit ihren moralischen Pflichten — ganz zu schweigen von den gesetzlichen Verpflichtungen — wirklich vereinbaren können, selbst am Zusammenbruch der Theater mitzuwirken. Wir hoffen deshalb auch, daß die Sozialdemokratie doch noch zur besseren Einsicht kommt, wozu hoffentlich auch der

Proteststurm von allen Seiten,

der schon jetzt eingesetzt hat und auch gerade die sozialdemokratischen Arbeitnehmer der Theater erfaßt, beitragen wird. Besonders auffallen mußte es allerdings, daß Herr Gottschalk gestern plötzlich das Niveau der Oper glaubte bemängeln zu müssen, „das nicht mehr viel tiefer sinken könne". Das steht mindestens im schärfsten Gegensatz zu den Kritiken seiner eigenen Parteizeitung, die anläßlich der letzten „Palestrina"-Aufführung unter der Ueberschrift: „Künstlerische Großtat unserer Oper" folgendes schrieb:

„Daß aus einem immense Aufgaben stellenden Werk in der Aufführung ein ziemlich schlackenloses Festspiel wurde, war eine künstlerische Großtat, leider wahrscheinlich die letzte der Aera Schüler.

Wir haben seinerzeit diesen Ausdruck geprägt, als Schüler eine unrühmliche Periode Königsberger Opernlebens ablöste Und wenn wir auch niemals kritiklos seinen Einzelleistungen gegenübergestanden haben, so läßt sich doch heute im Gesamtüberblick feststellen: **Schülers Wirken an der Königsberger Oper leitete eine Aera ein, deren Niveau überaus achtbar ist, das hoffentlich auch nach seinem Scheiden gehalten wird.**"

Auch die christlich-sozialen Parteivertreter werden, wenn sie die Folgen ihres gestrigen Zusammengehens mit den Sozialisten kulturell und wirtschaftlich noch einmal nachprüfen, wie wir zuversichtlich hoffen, zu dem Ergebnis kommen, daß sie ihre gestrige unsoziale Abstimmung nicht aufrechterhalten können.

Dieser Beschluß der gestrigen Stadtverordnetenversammlung kann

unmöglich bestehen bleiben!

Es müssen Mittel und Wege gefunden werden, ihn beschleunigt zu revidieren, wozu schon am nächsten Mittwoch Gelegenheit sein wird, wenn die Versammlung wieder tagt. Es kann sich nicht darum handeln, den Parteien, die gestern falsche Wege gegangen sind, eine Demütigung zuzumuten. Deshalb sollte von allen beteiligten Instanzen gemeinsam geprüft werden, wie es möglich ist, einen neuen Beschluß zu fassen, der die 300 000 RM doch bereit stellt und die Aufrechterhaltung der Theater ermöglicht. Geschieht das nicht, so ist der 7. Dezember ein schwarzer Tag in der Geschichte der Königsberger Stadtverordneten-Versammlung.

Der erste Protest

Eine Erklärung des BVB.

Von dem Bühnenvolksbund Königsberg Pr. E. V. erhalten wir eine Erklärung, in der es u. a. heißt:

Der Bühnenvolksbund widerspricht auf das schärfste dem Beschluß der Stadtverordnetenversammlung, der den Fortbestand der Theater für die Zukunft unmöglich macht. Er lehnt mit allem Nachdruck eine Haltung ab, die kulturpolitische Fragen, wie die Fortführung unserer Theater, von Zufallsmehrheiten und von Entscheidungen abhängig macht, die jedes echte Verantwortungsgefühl gegenüber der Gesamtheit der Bevölkerung nicht nur in Königsberg, sondern auch in der Provinz, vermissen läßt und die vornehmste Pflicht, die Erhaltung und Förderung deutscher Kultur, verletzt Die den Theatern in den vorausgegangenen Jahren und auch noch in dieser Spielzeit gewährten Zuschüsse werden durch den Beschluß der Stadtverordnetenversammlung sinnlos.

Als die einzige nationale Besucherorganisation in Königsberg sieht sich der Bühnenvolksbund veranlaßt, ganz besonders auch auf die nationalpolitische Gefahr hinzuweisen, die durch die Schließung der Theater verursacht würde.

Der Bühnenvolksbund fordert deshalb, daß unter allen Umständen auch die Weiterführung der Königsberger Theater gesichert wird, und erwartet, daß sich die Verantwortlichen der Aufgabe bewußt werden, deren Erfüllung ihnen die Bevölkerung der Stadt Königsberg übertragen hat.

Die Opernspielzeit gesichert

Eine Anzahl Mitglieder beurlaubt

Uns wird vom Opernhaus mitgeteilt: Veranlaßt durch den Beschluß des Magistrats, der Operngesellschaft die für die Durchführung der laufenden Spielzeit bis zum 30. April erforderlichen Mittel vorschußweise unter der Voraussetzung zu gewähren, daß die jetzige Operngesellschaft zum Schluß der Spielzeit in Liquidation eintritt, hat die am Dienstag abgehaltene Gesellschafterversammlung der Königsberger Operngesellschaft m. b. H. einstimmig beschlossen, die Gesellschaft zum 30. April zu liquidieren, da nach einer Mitteilung des Magistrats die Gesellschaft Subvention für die nächste Spielzeit nicht erhält und damit die Möglichkeit zur Fortführung ihrer Tätigkeit nicht gegeben ist.

Der neue Vorsitzende des Aufsichtsrates der Königsberger Operngesellschaft, Direktor Lauber, und die Geschäftsführer haben die geldgebenden Verbände von dem Beschluß der Gesellschafterversammlung alsbald in Kenntnis gesetzt und darum gebeten, daß die zur Durchführung der Spielzeit erforderlichen Mittel nunmehr unverzüglich zur Verfügung gestellt werden. Im Interesse der Sicherheit des Betriebes und der Fortführung der Oper bis zum Ende der Spielzeit hat die Intendanz der Oper eine Reihe von Mitgliedern mit sofortiger Wirkung beurlaubt.

Die Königsberger Operngesellschaft wird unter diesen Voraussetzungen bemüht sein, ihren Betrieb reibungslos und in voller künstlerischer Höhe bis zum Schluß der Spielzeit abzuwickeln. Wegen der erforderlichen Umbesetzungen fällt die heutige Vorstellung der Operette „Katja, die Tänzerin" aus. Die morgige Vorstellung von „Glückliche Reise" und sämtliche Vorstellungen finden plangemäß statt.

*

Es handelt sich bei den mit sofortiger Wirkung beurlaubten Kräften der Oper, wie wir hören, um folgende Künstler: Sigurd Baller, Alfred Bartolitius, Ruth Berglund, Nelly Bischoff, Chordirektor Dr. Hänsler, Ballettmeister Karl Heining, Käthe Kersting, Walter Olitzki, Wally Strauß, Operndirektor Bruno Vondenhoff, Kapellmeister Bergmann, Konzertmeister Premyslaw, ferner um verschiedene Mitglieder des Chores und die Korrepetitorin des Balletts, Ruth Karger.

Intendant Dr. Jessner beurlaubt

Vom Aufsichtsrat des Neuen Schauspielhauses wird uns mitgeteilt, daß anstelle des ausgeschiedenen Oberbürgermeister Dr. Lohmeyer, Rechtsanwalt Seelmann-Eggebert zum Aufsichtsratsvorsitzenden gewählt ist. Sanitätsrat Dr. Schloeßing ist als stellvertretender Vorsitzender bestellt.

Der Intendant Dr. Jeßner ist vom Aufsichtsrat beurlaubt. Mit seiner Vertretung in künstlerischen Angelegenheiten ist der Oberspielleiter Hans-Carl Müller beauftragt worden.

1932 Nov.

6

Hans Schüler: Intendant in Leipzig

Ein schwerer Verlust für unser Opernhaus

Wie wir soeben hören, ist der Intendant des Königsberger Opernhauses Dr. Hans Schüler auf die Dauer von drei Jahren als künstlerischer und geschäftlicher Leiter des Leipziger Opernhauses mit dem Titel eines Operndirektors gewählt worden. Generalmusikdirektor Brecher wird sich in Zukunft auf die musikalische Leitung beschränken.

Die Würfel sind also gefallen. Was in unterrichteten Kreisen schon lange erwartet wurde, ist zur Tatsache geworden: Wir verlieren Hans Schüler, den wir in der Scheidestunde im Hinblick auf das Werk, das er verläßt, getrost den Reformator unserer Oper nennen dürfen.

Als er vor vier Jahren nach Königsberg kam, machte er im jugendlichen Schaffenseifer einen Strich unter das, was gewesen war. Kompromisse zu schließen, lag ihm nicht. Er nahm die Kelle zur Hand und begann von seiner ersten Inszenierung an den Bau neu zu untermauern. Heute steht der Turm wieder da,

festgefügt und achtunggebietend

bis weit über Ostpreußens Grenzen hinaus. Mit Genugtuung darf der Scheidende auf sein Werk weisen. Sonst hätte sich auch Leipzig nicht für ihn entschlossen.

Daß Schüler zunächst etwas einseitig an die Erneuerung der Szene ging, ist aus der Situation begreiflich. Man war sich vor ihm zu wenig bewußt geworden, daß auch mit verhältnismäßig geringen Mitteln künstlerisches Niveau zu erreichen und zu halten ist. Es hat unter Schüler kaum ein Bühnenbild gegeben, das nicht in Farbe und Komposition bis in die kleinsten Einzelheiten durchdacht und durchgearbeitet gewesen wäre. Oft hat er selbst Entwürfe gemacht. Außerdem hatte er gute Mitarbeiter. Die Fülle der Gesichte ist im Rückblick so groß, daß es unmöglich scheint, besondere Höhepunkte herauszuheben. In diesen Rahmen fügte sich die Arbeit einer

peinlich gewissenhaften Regie,

der die Heiligkeit des Kunstwerkes und der Wille des Schöpfers stets oberste Richtschnur waren.

Seine Lieblinge waren Mozart und Wagner und eine Reihe der besten Lebenden. Damit kommen wir zum Spielplan, der sich den Zeichen der Zeit geschickt anpaßte, ihre Notwendigkeiten ins Auge faßte, und doch im hohen Grade Kunst zu bieten verstand.



Auf dem konservativen Boden Königsbergs der neueren Literatur ausgiebig Gehör verschafft zu haben, ist ein besonderes und geradezu historisches Verdienst Schülers. Gegnerische Stimmen nicht achtend, hat er uns die wichtigsten Werke von Strawinsky und Hindemith gebracht, dazu in mustergültigen Aufführungen. Wir danken ihm Alban Bergs „Wozzek", vielleicht das wesentlichste Werk der Opernproduktion der letzten zehn bis zwanzig Jahre. Daneben wurde die Operette und ihre jüngere Schwester, die Revue, auf ein ganz neues Fundament gestellt. Auch hier wurde ganze Arbeit getan in der sehr richtigen Erkenntnis, daß ohne diese Dinge ein ernster Spielplan heute nicht zu halten ist.

Diese geschickte Mischung war neben der Qualität der Widergabe das Geheimnis — für die

gute Zugkraft des Theaters.

Trotz der schlechten Zeiten hat sich das Abonnement ständig gehoben. Die vorige Spielzeit schloß ohne Defizit, was trotz der selbstverständlichen Voraussetzung von Subventionen heute ein sehr bemerkenswertes Faktum ist.

Was wir Schüler aber am meisten danken, war bei ihm, als dem musikalischen Nicht-Fachmann, sein ständig wachsendes Pflichtbewußtsein den musikalischen Belangen gegenüber. Kam diese Seite in den beiden ersten Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit noch etwas zu kurz, so brachten die folgenden reiche Entschädigung. Neben ausgezeichneten Kapellmeistern wurden nach und nach

immer bessere Gesangskräfte

verpflichtet. So brachte die vorige Spielzeit — die neue hat ja eben erst begonnen — auch in dieser Beziehung ganz tiefe und nachhaltige Eindrücke. War das musikalische Niveau der „Meistersinger", der „Walküre", des „Falstaff", des „Schwanda" nicht so, daß auch verwöhnte Ohren einer der großen Opernmetropolen ihre Freude gehabt hätten?

Mit wehmütigem Herzen lassen wir Schüler von uns gehen. Es scheint uns ganz unzweifelhaft, daß in der Geschichte unseres Theaters sein Name einen Ehrenplatz einnehmen wird. Aehnlich der Aera Stägemann wird auch die seine zu den besonders ruhmvollen unseres alten Opernhauses zählen.

ob.

8° Allgemeine Zeitung

7

5/1

8. 12. 1932

Zuschuß abgelehnt

Stadtverordneten — Wichtige Debatte der

Theaterzuschüsse im

Fortführung unserer Bühnen in Frage gestellt

Die theaterfeindliche Linke

Man dachte, es würde eine Kampfsitzung werden, weil über der Versammlung die Bestimmung einer der letzten Notverordnungen als Damoklesschwert schwebte, nämlich daß Ausgaben-Anträge nur eingebracht werden dürfen, wenn Deckungen vorhanden sind. Diese Aussicht auf starke politische Kämpfe wurde aber dadurch zunichte, daß man sich offenbar hinter den Kulissen geeinigt hatte, diese Bestimmungen, die rechtlich übrigens noch nicht völlig geklärt sind, nicht allzu tragisch zu nehmen. Wie denn der Stadtverordnetenvorsteher Lawin bei seinen Eröffnungsworten diesen Standpunkt noch einmal ausdrücklich betonte.

Zu Dutzenden wurden dann die einzelnen der fast 100 Punkte der Tagesordnung ohne Widerspruch angenommen, und nur bei wenigen hakte mit dem Wort „Berichterstattung gewünscht" der eine oder andere Stadtvater nach.

Der Mittelpunkt war bald die Debatte um die Bewilligung der Theaterzuschüsse für 1933 und 1934, und zwar je 300 000 RM. Links und rechts stehen sich ziemlich konsequent und erbittert gegenüber, und auf der Rechten werden mit großer Schlagfertigkeit die kulturellen und nationalen Notwendigkeiten, die bei der Erhaltung der Oper mitsprechen, angeführt. Besondere Mühe gibt sich der Stadtschulrat als der berufene Wahrer der künstlerischen Interessen der Stadt, der Linken auseinanderzusetzen, daß die Bewilligung der 300 000 RM tatsächlich nur ein scheinbarer Unkostenposten für die Stadt ist. Diese Unkosten würden von den tatsächlichen Verlusten durch Arbeitslosenunterstützung der brotlos gewordenen Angestellten der Theater und durch Ausfall der sonstigen Einnahmen mehr als wettgemacht werden. Aber alles Reden, alle noch so plausiblen Gründe helfen nichts. Die Linke bleibt dabei, das Theater wäre in dieser Notzeit ein Luxus, ein Luxus selbstverständlich nur der besitzenden Klassen. Und gar die nationale Bedeutung unserer Oper und unseres Schauspieles, die östlich von Berlin allein deutsche Theaterkunst repräsentieren, ist den international eingestellten Herrschaften anscheinend mehr ein Dorn im Auge, als eine Freude.

So läßt sich denn — da die Rechte schwach besetzt ist — schon während der Debatte feststellen, daß die Theaterzuschüsse abgelehnt werden. Es wird nichts weiter übrigbleiben, als daß der Staat in den zukünftigen Etats der Stadt einfach auch diesen Posten oktroyiert. Oder wir müßten die ganze Gesundhaltung unserer jetzigen Kultur aufgeben.

Die Ablehnung kam dadurch zustande, daß von den bürgerlichen Parteien die Christlichsozialen und ein anwesender Nationalsozialist mit den Kommunisten und Sozialdemokraten für die Ablehnung der Zuschüsse stimmten.

ba.

Der Sitzungsverlauf

Stadtverordnetenvorsteher **Lawin** eröffnet die Sitzung kurz nach 18.15 Uhr. Zunächst wird an Stelle des ausgeschiedenen Stadtverordneten Kürschnerobermeister Stein Frau Tobehn durch den stellv. Magistratsdirigenten, Stadtbaurat Dr. Kutschke, in die Versammlung eingeführt und durch Handschlag verpflichtet sowie vom Stadtverordnetenvorsteher als Mitglied der Versammlung begrüßt.

Stadtverordnetenvorsteher Lawin widmet dann, indes sich die Stadtverordneten von ihren Plätzen erheben, herzliche Worte des Nachrufes zunächst dem verstorbenen Stadtältesten Emil Bieske, der von 1896 bis 1898 der Stadtverordnetenversammlung und von 1898 bis 1919 als unbesoldeter Stadtrat dem Magistrat angehört hat. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er zum Stadtältesten ernannt und genoß höchstes Ansehen. Die Stadt ist ihm für seine Leistungen höchsten Dank schuldig. Der Vorsteher gedachte ferner des kürzlich verstorbenen unbesoldeten Magistratsmitgliedes Stadtrat Karl Seligmann, der seit 1924 dem Magistrat angehört hat. Auch er erfreute sich höchster Achtung.

Weiter teilt der Stadtverordnetenvorsteher mit, daß der Stadtverordnete Blumenthal aus der Versammlung ausgeschieden und der Stadtverordnete Trapp aus der Fraktion der Deutschen Volkspartei ausgetreten ist. An Stelle des verstorbenen Stadtrats Seligmann wird für dessen Posten als unbesoldeter Stadtrat von der sozialdemokratischen Fraktion der Gewerkschaftssekretär Karl Tietz namhaft gemacht.

Stadverordnetenvorsteher **Lawin** weist dann auf die Notverordnung hin, nach der die Erörterung von Anträgen, bei denen keine Deckung da ist, in der Versammlung nicht gestattet ist. (Zuruf von links: Das interessiert uns nicht.) Stadtverordnetenvorsteher Lawin: Obwohl ich glaube, daß eine Einschränkung der Rechte der Selbstverwaltung falsch ist, muß ich, da Gesetze bindend sind, diese Notverordnung zur Grundlage der Versammlung machen, ohne daß ich dabei aber in engherziger Weise verfahren werde.

Es werden dann die ohne Widerspruch angenommenen Vorlagen durchgegangen.

Die Ecke Waldburgstraße-Wallring

Die Deutsche Volkspartei hat eine Anfrage gestellt, welchem Zweck die Umbauarbeiten im ehemaligen Wallmeisterhause an der Ecke Waldburgstraße — Wallring dienen, wer die Mittel dafür bewilligt hat, woher die Mittel kommen und wie hoch sich die Umbaukosten belaufen.

Stadtv. **Caillé** (Dt. Vp.) begründet die Anfrage und weist darauf hin, daß das Haus abgebrochen werden müsse, weil diese Ecke eine Verkehrsfalle darstelle.

Stadtkämmerer Dr. **Ullrich** antwortet, daß die schon 1930 beschlossenen Abbrucharbeiten nicht ausgeführt werden konnten, da die Königsberger Fuhrgesellschaft großen Wert darauf legte, das Haus für ihren Betrieb zu erhalten, hat sie das Gebäude mit Erlaubnis der zuständigen Magistratsstellen umbauen lassen, und zwar zu einer Wohnung für einen ihrer Betriebsbeamten. Die Kosten betrugen 2286 RM, die von der Fuhrgesellschaft ihren Betriebsmitteln entnommen wurden. Die Mieteinnahmen usw. werden diese Kosten vollständig einbringen.

Stadtv. **Schwarz** (Dt. Vpt.) hält diese Lösung nicht für zweckmäßig. Es handelt sich an dieser Ecke darum, daß das Haus endlich beseitigt wird, weil es den Ueberblick über diese gefährliche Kreuzung sehr stark beeinträchtigt. Man hätte schon jetzt eine endgültige Lösung finden müssen. In Zukunft muß die Wiederholung solcher Vorkommnisse vermieden werden.

7 5/1

Königsberger Allgemeine Zeitung 8. 12. 1932

Zuschuß abgelehnt

Stadtverordneten — Wichtige Debatte der Stadt

Theaterzuschüsse im

Fortführung unserer Bühnen in Frage gestellt

Die theaterfeindliche Linke

Man dachte, es würde eine Kampfsitzung werden, weil über der Versammlung die Bestimmung einer der letzten Notverordnungen als Damoklesschwert schwebte, nämlich daß Ausgaben-Anträge nur eingebracht werden dürfen, wenn Deckungen vorhanden sind. Diese Aussicht auf starke politische Kämpfe wurde aber dadurch zunichte, daß man sich offenbar hinter den Kulissen geeinigt hatte, diese Bestimmungen, die rechtlich übrigens noch nicht völlig geklärt sind, nicht allzu tragisch zu nehmen. Wie denn der Stadtverordnetenvorsteher Lawin bei seinen Eröffnungsworten diesen Standpunkt noch einmal ausdrücklich betonte.

Zu Dutzenden wurden dann die einzelnen der fast 100 Punkte der Tagesordnung ohne Widerspruch angenommen, und nur bei wenigen hakte mit dem Wort „Berichterstattung gewünscht!" der eine oder andere Stadtvater nach.

Der Mittelpunkt war bald die Debatte um die Bewilligung der Theaterzuschüsse für 1933 und 1934, und zwar je 300 000 RM. Links und rechts stehen sich ziemlich konsequent und erbittert gegenüber, und auf der Rechten werden mit großer Schlagfertigkeit die kulturellen und nationalen Notwendigkeiten, die bei der Erhaltung der Oper mitsprechen, angeführt. Besondere Mühe gibt sich der Stadtschulrat als der berufene Wahrer der künstlerischen Interessen der Stadt, der Linken auseinanderzusetzen, daß die Bewilligung der 300 000 RM tatsächlich nur ein scheinbarer Unkostenposten für die Stadt ist. Diese Unkosten würden von den tatsächlichen Verlusten durch Arbeitslosenunterstützung der brotlos gewordenen Angestellten der Theater und durch Ausfall der sonstigen Einnahmen mehr als wettgemacht werden. Aber alles Reden, alle noch so plausiblen Gründe helfen nichts. Die Linke bleibt dabei, das Theater wäre in dieser Notzeit ein Luxus, ein Luxus selbstverständlich nur der besitzenden Klassen. Und gar die nationale Bedeutung unserer Oper und unseres Schauspieles, die östlich von Berlin allein deutsche Theaterkunst repräsentieren, ist den international eingestellten Herrschaften anscheinend mehr ein Dorn im Auge, als eine Freude.

So läßt sich denn — da die Rechte schwach besetzt ist — schon während der Debatte feststellen, daß die Theaterzuschüsse abgelehnt werden. Es wird nichts weiter übrigbleiben, als daß der Staat in den zukünftigen Etats der Stadt einfach auch diesen Posten oktroyiert. Oder wir müßten die ganze Gesundhaltung unserer jetzigen Kultur aufgeben.

Die Ablehnung kam dadurch zustande, daß von den bürgerlichen Parteien die Christlichsozialen und ein anwesender Nationalsozialist mit den Kommunisten und Sozialdemokraten für die Ablehnung der Zuschüsse stimmten.

ba.

Der Sitzungsverlauf

Stadtverordnetenvorsteher **Lawin** eröffnet die Sitzung kurz nach 18.15 Uhr. Zunächst wird an Stelle des ausgeschiedenen Stadtverordneten Kürschnerobermeister Stein Frau Tobehn durch den stellv. Magistratsdirigenten, Stadtbaurat Dr. Kutschke, in die Versammlung eingeführt und durch Handschlag verpflichtet sowie vom Stadtverordnetenvorsteher als Mitglied der Versammlung begrüßt.

Stadtverordnetenvorsteher Lawin widmet dann, indes sich die Stadtverordneten von ihren Plätzen erheben, herzliche Worte des Nachrufes zunächst dem verstorbenen Stadtältesten Emil Bieske, der von 1896 bis 1898 der Stadtverordnetenversammlung und von 1898 bis 1919 als unbesoldeter Stadtrat dem Magistrat angehört hat. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er zum Stadtältesten ernannt und genoß höchstes Ansehen. Die Stadt ist ihm für seine Leistungen höchsten Dank schuldig. Der Vorsteher gedachte ferner des kürzlich verstorbenen unbesoldeten Magistratsmitgliedes Stadtrat Karl Seligmann, der seit 1924 dem Magistrat angehört hat. Auch er erfreute sich höchster Achtung.

Weiter teilt der Stadtverordnetenvorsteher mit, daß der Stadtverordnete Blumenthal aus der Versammlung ausgeschieden und der Stadtverordnete Trapp aus der Fraktion der Deutschen Volkspartei ausgetreten ist. An Stelle des verstorbenen Stadtrats Seligmann wird für dessen Posten als unbesoldeter Stadtrat von der sozialdemokratischen Fraktion der Gewerkschaftssekretär Karl Tietz namhaft gemacht.

Stadverordnetenvorsteher **Lawin** weist dann auf die Notverordnung hin, nach der die Erörterung von Anträgen, bei denen keine Deckung da ist, in der Versammlung nicht gestattet ist. (Zuruf von links: Das interessiert uns nicht.) Stadtverordnetenvorsteher Lawin: Obwohl ich glaube, daß eine Einschränkung der Rechte der Selbstverwaltung falsch ist, muß ich, da Gesetze bindend sind, diese Notverordnung zur Grundlage der Versammlung machen, ohne daß ich dabei aber in engherziger Weise verfahren werde.

Es werden dann die ohne Widerspruch angenommenen Vorlagen durchgegangen.

Die Ecke Waldburgstraße-Wallring

Die Deutsche Volkspartei hat eine Anfrage gestellt, welchem Zweck die Umbauarbeiten im ehemaligen Wallmeisterhause an der Ecke Waldburgstraße — Wallring dienen, wer die Mittel dafür bewilligt hat, woher die Mittel kommen und wie hoch sich die Umbaukosten belaufen.

Stadtv. **Caillé** (Dt. Vp.) begründet die Anfrage und weist darauf hin, daß das Haus abgebrochen werden müsse, weil diese Ecke eine Verkehrsfalle darstelle.

Stadtkämmerer Dr. **Ullrich** antwortet, daß die schon 1930 beschlossenen Abbrucharbeiten nicht ausgeführt werden konnten, da die Königsberger Fuhrgesellschaft großen Wert darauf legte, das Haus für ihren Betrieb zu erhalten, hat sie das Gebäude mit Erlaubnis der zuständigen Magistratsstellen umbauen lassen, und zwar zu einer Wohnung für einen ihrer Betriebsbeamten. Die Kosten betrugen 2286 RM, die von der Fuhrgesellschaft ihren Betriebsmitteln entnommen wurden. Die Mieteinnahmen usw. werden diese Kosten vollständig einbringen.

Stadtv. **Schwarz** (Dt. Vpt.) hält diese Lösung nicht für zweckmäßig. Es handelt sich an dieser Ecke darum, daß das Haus endlich beseitigt wird, weil es den Ueberblick über diese gefährliche Kreuzung sehr stark beeinträchtigt. Man hätte schon jetzt eine endgültige Lösung finden müssen. In Zukunft muß die Wiederholung solcher Vorkommnisse vermieden werden.

7 5/1

Königsberger Allgemeine Zeitung 8. 12. 1932

Zuschuß abgelehnt

Stadtverordneten — Wichtige Debatte der Stadtverordneten

Theaterzuschüsse im Mittelpunkt

Fortführung unserer Bühnen in Frage gestellt

Die theaterfeindliche Linke

Man dachte, es würde eine Kampfsitzung werden, weil über der Versammlung die Bestimmung einer der letzten Notverordnungen als Damoklesschwert schwebte, nämlich daß Ausgaben-Anträge nur eingebracht werden dürfen, wenn Deckungen vorhanden sind. Diese Aussicht auf starke politische Kämpfe wurde aber dadurch zunichte, daß man sich offenbar hinter den Kulissen geeinigt hatte, diese Bestimmungen, die rechtlich übrigens noch nicht völlig geklärt sind, nicht allzu tragisch zu nehmen. Wie denn der Stadtverordnetenvorsteher Lawin bei seinen Eröffnungsworten diesen Standpunkt noch einmal ausdrücklich betonte.

Zu Dutzenden wurden dann die einzelnen der fast 100 Punkte der Tagesordnung ohne Widerspruch angenommen, und nur bei wenigen hakte mit dem Wort „Berichterstattung gewünscht" der eine oder andere Stadtvater nach.

Der Mittelpunkt war bald die Debatte um die Bewilligung der Theaterzuschüsse für 1933 und 1934, und zwar je 300 000 RM. Links und rechts stehen sich ziemlich konsequent und erbittert gegenüber, und auf der Rechten werden mit großer Schlagfertigkeit die kulturellen und nationalen Notwendigkeiten, die bei der Erhaltung der Oper mitsprechen, angeführt. Besondere Mühe gibt sich der Stadtschulrat als der berufene Wahrer der künstlerischen Interessen der Stadt, der Linken auseinanderzusetzen, daß die Bewilligung der 300 000 RM tatsächlich nur ein scheinbarer Unkostenposten für die Stadt ist. Diese Unkosten würden von den tatsächlichen Verlusten durch Arbeitslosenunterstützung der brotlos gewordenen Angestellten der Theater und durch Ausfall der sonstigen Einnahmen mehr als wettgemacht werden. Aber alles Reden, alle noch so plausiblen Gründe helfen nichts. Die Linke bleibt dabei, das Theater wäre in dieser Notzeit ein Luxus, ein Luxus selbstverständlich nur der besitzenden Klassen. Und gar die nationale Bedeutung unserer Oper und unseres Schauspieles, die östlich von Berlin allein deutsche Theaterkunst repräsentieren, ist den international eingestellten Herrschaften anscheinend mehr ein Dorn im Auge, als eine Freude.

So läßt sich denn — da die Rechte schwach besetzt ist — schon während der Debatte feststellen, daß die Theaterzuschüsse abgelehnt werden. Es wird nichts weiter übrigbleiben, als daß der Staat in den zukünftigen Etats der Stadt einfach auch diesen Posten oktroyiert. Oder wir müßten die ganze Gesundhaltung unserer jetzigen Kultur aufgeben.

Die Ablehnung kam dadurch zustande, daß von den bürgerlichen Parteien die Christlichsozialen und ein anwesender Nationalsozialist mit den Kommunisten und Sozialdemokraten für die Ablehnung der Zuschüsse stimmten.

ba.

Der Sitzungsverlauf

Stadtverordnetenvorsteher **Lawin** eröffnet die Sitzung kurz nach 18.15 Uhr. Zunächst wird an Stelle des ausgeschiedenen Stadtverordneten Kürschnerobermeister Stein Frau Tobehn durch den stellv. Magistratsdirigenten, Stadtbaurat Dr. Kutschke, in die Versammlung eingeführt und durch Handschlag verpflichtet sowie vom Stadtverordnetenvorsteher als Mitglied der Versammlung begrüßt.

Stadtverordnetenvorsteher Lawin widmet dann, indes sich die Stadtverordneten von ihren Plätzen erheben, herzliche Worte des Nachrufes zunächst dem verstorbenen Stadtältesten Emil Bieske, der von 1896 bis 1898 der Stadtverordnetenversammlung und von 1898 bis 1919 als unbesoldeter Stadtrat dem Magistrat angehört hat. In Anerkennung seiner Verdienste wurde er zum Stadtältesten ernannt und genoß höchstes Ansehen. Die Stadt ist ihm für seine Leistungen höchsten Dank schuldig. Der Vorsteher gedachte ferner des kürzlich verstorbenen unbesoldeten Magistratsmitgliedes Stadtrat Karl Seligmann, der seit 1924 dem Magistrat angehört hat. Auch er erfreute sich höchster Achtung.

Weiter teilt der Stadtverordnetenvorsteher mit, daß der Stadtverordnete Blumenthal aus der Versammlung ausgeschieden und der Stadtverordnete Trapp aus der Fraktion der Deutschen Volkspartei ausgetreten ist. An Stelle des verstorbenen Stadtrats Seligmann wird für dessen Posten als unbesoldeter Stadtrat von der sozialdemokratischen Fraktion der Gewerkschaftssekretär Karl Tietz namhaft gemacht.

Stadverordnetenvorsteher **Lawin** weist dann auf die Notverordnung hin, nach der die Erörterung von Anträgen, bei denen keine Deckung da ist, in der Versammlung nicht gestattet ist. (Zuruf von links: Das interessiert uns nicht.) Stadtverordnetenvorsteher Lawin: Obwohl ich glaube, daß eine Einschränkung der Rechte der Selbstverwaltung falsch ist, muß ich, da Gesetze bindend sind, diese Notverordnung zur Grundlage der Versammlung machen, ohne daß ich dabei aber in engherziger Weise verfahren werde.

Es werden dann die ohne Widerspruch angenommenen Vorlagen durchgegangen.

Die Ecke Waldburgstraße-Wallring

Die Deutsche Volkspartei hat eine Anfrage gestellt, welchem Zweck die Umbauarbeiten im ehemaligen Wallmeisterhause an der Ecke Waldburgstraße — Wallring dienen, wer die Mittel dafür bewilligt hat, woher die Mittel kommen und wie hoch sich die Umbaukosten belaufen.

Stadtv. **Caillé** (Dt. Vp.) begründet die Anfrage und weist darauf hin, daß das Haus abgebrochen werden müsse, weil diese Ecke eine Verkehrsfalle darstelle.

Stadtkämmerer Dr. **Ullrich** antwortet, daß die schon 1930 beschlossenen Abbrucharbeiten nicht ausgeführt werden konnten, da die Königsberger Fuhrgesellschaft großen Wert darauf legte, das Haus für ihren Betrieb zu erhalten, hat sie das Gebäude mit Erlaubnis der zuständigen Magistratsstellen umbauen lassen, und zwar zu einer Wohnung für einen ihrer Betriebsbeamten. Die Kosten betrugen 2286 RM, die von der Fuhrgesellschaft ihren Betriebsmitteln entnommen wurden. Die Mieteinnahmen usw. werden diese Kosten vollständig einbringen.

Stadtv. **Schwarz** (Dt. Vpt.) hält diese Lösung nicht für zweckmäßig. Es handelt sich an dieser Ecke darum, daß das Haus endlich beseitigt wird, weil es den Ueberblick über diese gefährliche Kreuzung sehr stark beeinträchtigt. Man hätte schon jetzt eine endgültige Lösung finden müssen. In Zukunft muß die Wiederholung solcher Vorkommnisse vermieden werden.

5/2

8

Um die Erhaltung der Theater

Der Magistrat beantragt, sich damit einverstanden zu erklären, daß in die städtischen Haushalte 1933 und 1934 als Zuschuß für die beiden Königsberger Theater jährlich 300 000 RM eingestellt werden.

Der Antrag ist im ersten und dritten Ausschuß in gemeinsamer Sitzung behandelt worden, und Stadtv. **Löhner** (Dt. Vpt.) erstattet namens des ersten Ausschusses darüber folgenden Bericht zur Lage:

Bekanntlich hat die Stadtverordneten-Versammlung Anfang 1931 die gleichen Summen wie die heute beantragten für 1931 und 1932 unter der Voraussetzung genehmigt, daß auch Reich und Staat Subventionen leisten. Dadurch war es möglich, daß der Intendant frühzeitig gute Kräfte engagieren konnte. Daß die Theater erhalten werden müssen, entspricht nicht nur der Ansicht weitester Kreise Königsbergs, sondern auch der Auffassung von Reichs- und Staatsregierung. So hat Preußen 1931 150 000 RM, das Reich 35 250 RM Zuschuß gegeben. Im laufenden Jahr hat allerdings Preußen den Zuschuß abgelehnt, weil das Reichsinnenministerium und das preußische Kultusministerium Vereinbarungen dahin getroffen haben sollen, daß die Theater Zuschüsse aus Reichspostmitteln bekommen sollten. Der Magistrat hatte beim Reichsinnenministerium für 1931 250 000 RM beantragt und 100 000 RM erhalten. Wenn das Reich die Beihilfe für 1932 ablehnt, würde die Spielzeit nur sechs Monate dauern können.

Wie es für 1933 und 1934 mit der Subvention bestellt sein wird, ist zur Zeit noch nicht klar. Es liegt aber vom Reichsinnenministerium eine Erklärung vor, daß keine Veranlassung bestehe, den Zuschuß für die Königsberger Theater zu streichen. Man wird also mit einem entsprechend hohen Zuschuß rechnen können. Die Drag bezahlt für die Leistungen des Opernorchesters im Rundfunk jährlich 200 000 RM. Das frühere große Rundfunkorchester besteht nicht mehr, dafür ist das Opernorchester auf 70 Musiker verstärkt.

Die Bilanzen der Theater schließen so ab, daß von einem Verlust nicht gesprochen werden kann. Aus der Gewinn- und Verlustrechnung der Operngesellschaft — die 1931 noch einen Fehlbetrag von 15 000 RM hatte — geht hervor, daß sie 1932 ohne jeden Fehlbetrag abgeschlossen hat. Im Schauspielhaus hat sich der nicht nennenswerte Verlust von 227 RM ergeben.

Die Kulturdeputation hat beschlossen, der Stadtverordneten-Versammlung die Einstellung des Zuschusses in die Haushalte für 1933 und 1934 zu empfehlen. Der Magistratsantrag wurde gestellt, weil die Gefahr besteht, daß Intendant Dr. Schüler bei seinem Fortgang nach Leipzig gute Kräfte dorthin mitnimmt. Der neue Intendant, der gewählt werden soll, muß die Möglichkeit haben, zu wissen, daß das Theater für eine Reihe von Jahren gesichert ist.

Im Ausschuß wurde bei der Beratung des Antrages von der einen Seite darauf hingewiesen, daß man angesichts der allgemeinen Notlage keine Theater sich leisten könne, und daß die Theater nur für die gut situierten da seien. Demgegenüber wurde von der anderen Seite betont, daß die Erwerbslosen freien Eintritt zu den Generalproben haben, daß die Preise für die Plätze heute nur noch so hoch sind, wie ein guter Kinoplatz, und schließlich, daß durch die starken Theaterbesucherorganisationen auch weiteste Kreise nicht besonders gut Situierter die Theater besuchen können und besuchen.

Vom Magistratsvertreter wurde im Ausschuß auf die kulturpolitische Bedeutung der Königsberger Oper angesichts der abgetrennten Lage Ostpreußens hingewiesen, ferner auch darauf, daß die Nichtbewilligung der Subvention 500—700 Menschen erwerbslos machen würde, die dann der städtischen Fürsorge zur Last fielen. Schließlich ist zu bedenken, daß, wenn nicht einmal die Stadt durch die Subvention ihr Interesse an der Erhaltung der Theater bekundet, auch Reich und Staat keinen Zuschuß mehr geben würden. Zudem würde die Schließung der Theater auch einen starken Rückgang von Handel und Gewerbe mit sich bringen.

Das Ergebnis der Ausschußberatungen war, daß die Vorlage des Magistrats abgelehnt wurde.

Theater, Kultur und Wirtschaft

Stadtv. Dr. **Jander** (Dt. Vpt.) schloß sich namens des dritten Ausschusses den Ausführungen von Stadtv. Löhner an und führte dann als Stadtverordneter aus: Wenn heute Bedenken gegen die Erhaltung der Theater erhoben werden, so dürfte das daran liegen, daß noch immer eine falsche Bewertung der von Oper und Schauspiel geleisteten Arbeit vorliegt. Bei richtiger Bewertung muß man diese Arbeit einordnen in die Gesamtarbeit des Organismus unseres Volkes, und da ist sie genau soviel wert wie jede andere Kopf- oder Handarbeit. Gerade in der heutigen Notzeit müssen wir alles daran setzen, die geistige und künstlerische Arbeit nicht zum Erliegen zu bringen. Bei Entziehung der Subvention müßten die Theater schließen, und das würde unendliches Unglück für Königsberg und Ostpreußen bedeuten. Man würde aber durch eine Schließung nicht nur keine Not lindern, sondern zahlreiche Menschen und ihre Angehörigen brotlos machen und der Wohlfahrtspflege anheimfallen lassen. Dadurch würden die Ausgaben der Stadt erheblich erhöht werden.

Das Entscheidende jedoch ist die große kulturpolitische Frage, um die es sich handelt. Werden unsere Theater geschlossen, so bleiben im großen Raum des Ostens wertvolle Theater nur in Warschau, Kowno und Riga, und die deutsche Oper würde aus dem Osten verschwinden. Was das im Kampf und Wettbewerb der Völker im Osten bedeutet, kann sich jeder selbst sagen. Die Theater sind nicht nur Einrichtungen für die Besitzenden, sondern heute können auch die ärmeren Schichten sie besuchen. Ich bitte daher dringend, unsere Theater zu erhalten. Stadtv. Jander beantragt namentliche Abstimmung über den Antrag.

Stadtschulrat Dr. Roß

bittet noch einmal, die Vorlage dem Ausschußbeschluß entgegen doch anzunehmen. Er begründet sehr eingehend, warum es ein Vorteil für alle Teile sei, die Zuschüsse zu bewilligen und damit die Theater zu erhalten. Beide Theater erfreuen sich mit Recht eines sehr guten Rufes als Kunst- und Kulturstätte allererſten Ranges. Nur wenn man den Leitern aber rechtzeitig Gelegenheit gibt, die alten Kräfte weiter zu verpflichten oder neue gute Kräfte für diejenigen, die uns verlassen, heranzuholen, kann man die gleichen Leistungen erwarten und damit auch den Kassenerfolg, den wir alle wünschen. Daher muß heute schon die Entscheidung über die Theater fallen, damit alle wissen, woran sie sind.

Dazu kommt die besondere Bedeutung der Königsberger Bühne in kulturpolitischer und nationalpolitischer Beziehung. Ich kann mir daher nicht denken, daß jemand zu der Vorlage nein sagt.

Dazu kommt die wirtschaftliche Seite der Frage. Wenn wir die 300 000 RM Zuschuß nicht in den Etat einstellen

wird nichts gespart.

Das Neue Schauspielhaus z. B. erhält 100 000 RM Subvention. Diese 100 000 RM kommen aber wieder ein. Würde es geschlossen werden, so würden ausbleiben: 54 000 RM, die wir für Tilgung und Verzinsung des Darlehns von 400 000 RM für den Umbau, ferner 12 000 RM Grundstücksabgaben für Wasser usw., 14 000 RM elektrisches Licht, 6700 RM Miete, etwa 4000 RM Bürgersteuer der jetzt dort beschäftigten Kräfte, Feuerwehrbeiträge in Höhe von 7200 RM., zusammen mit anderen kleinen Beträgen 99 100 RM. Das Personal wäre dann arbeitslos. Die Unterstützung nach Königsberger Richtsätzen würde 69 000 RM betragen. Das Schließen würde also 168 000 RM kosten.

Aehnlich liegen die Verhältnisse im Opernhaus. Die Mindereinnahmen für den Fall des Schließens (städtische Gebühren, Bürgersteuer usw.) betragen rund 47 000 RM, die Unterstützung für das Personal rund 160 000 RM. Der Ersparnis der Stadt von rund

200 000 RM würde also ein Minus von mehr als 200 000 RM gegenüberstehen.

Das ist kein gutes Geschäft, sondern im Gegenteil eine Belastung des Wohlfahrtsetats. Es handelt sich an beiden Theatern um

über 500 Menschen,

die sicherlich zum größten Teil arbeitslos werden würden, und zwar auf lange Zeit, so daß sie verzweifeln müßten, ohne daß irgend jemand einen Vorteil davon hätte.

Ich muß noch folgendes erklären: Würde die Vorlage nicht angenommen werden, so müßte der vorsitzende Aufsichtsrat, wenigstens des Opernhauses, schon morgen die Liquidation einleiten. Sämtliche Verträge müßten gekündigt werden und vielleicht müßte man sogar mit der Eröffnung des Konkursverfahrens beginnen.

Stadtv. **Weiß** (Dtn.): Man kann rechnen wie man will, es ist ein Nachteil für die Stadt, wenn man die 300 000 RM nicht bewilligt. Es ist eine werbende Summe. Wir werden für die Vorlage stimmen.

Stadtv. **Eisenblätter** (Wirtschaftspartei): Die Frage, ob wir den Wohlfahrtsempfängern 300 000 RM mehr geben können, wenn die Zuschüsse gestrichen und die Theater geschlossen werden, ist glatt zu verneinen. Die Kommunen haben die Pflicht, das Arbeitsbeschaffungsprogramm, das gerade in diesen Tagen in die Wege geleitet wird, nach Kräften zu unterstützen. Wie man da 4—500 Menschen ohne Bedenken auf die Straße setzen kann, ist nicht zu verstehen. Für die Wirtschaft wäre das Schließen der Theater ein harter Schlag. Man denke an die 1½ Millionen Einnahmen, an den Fremdenverkehr usw. Das Theater ist durchaus nicht nur für die Bemittelten. Die regelmäßig veranstalteten Erwerbslosenvorstellungen sind außerordentlich gut besucht, auch die Schülervorstellungen, und auch die Theaterorganisationen haben durchaus nicht nur reiche Mitglieder.

Stadtschulrat Dr. Roß betont, es werde kaum möglich sein, daß im Falle einer Ablehnung die Theater sich aus sich selbst würden erhalten können. „Reich wie Staat werden uns nur entgegenkommen, wenn auch wir das Notwendige tun."

Magistratsassessor **Hopf:** Wenn die Subvention abgelehnt wird, muß das Opernhaus morgen in Liquidation gehen.

Stadtv. **Schlick** (Christl. Volksd.) rügt u. a., daß wohl für das Schauspielhaus eine Miete von 54 000 RM angesetzt sei, aber nicht für das Opernhaus. Er meint, die Miete für das Opernhaus müßten die Steuerzahler aufbringen.

Stadtv. Dr. **Richter** (Dtn.): Wir tun hier so, als ob von den 300 000 RM das Wohl und Wehe von ganz Königsberg abhängt. Am Wohlfahrtsetat gemessen sind es bekanntlich zwei Prozent. Sie aber (zur Linken des Hauses gewandt) stellen diese Summe in den luftleeren Raum und machen daraus eine Demonstration. Wir haben hier ein Musterbeispiel völlig falscher Sparsamkeit. Man darf nicht vergessen, daß der gesamte Umsatz der beiden Theater im Jahr 1½ Millionen Reichsmark ausmacht, die in vielen Kanälen der Königsberger Wirtschaft zufließen. Die Lasten, die bei einer Schließung der Gemeinde unmittelbar auferlegt werden würden, sind ebenso groß wie die geforderte Subvention.

Was das Schauspielhaus anlangt, so hat hier die Stadtgemeinde die Bürgschaft über 400 000 RM für den Umbau übernommen, die jetzt auf 350 000 RM heruntergewirtschaftet sind. Diese Bürgschaft würde selbstverständlich bei einer Schließung die Stadt Königsberg belasten. Das Schauspielhaus bekommt zwar jährlich 100 000 RM Unterstützung, es zahlt aber auf die Bürgschaft jährlich 50 000 RM. Die 350 000 RM, für die Königsberg in Anspruch genommen würde, würden ausreichen, um dreieinhalb Jahre die Subvention für das Schauspielhaus zu zahlen. Im übrigen scheint es mir, als wenn hier auf der Linken mit der Frage der Zwangsetatisierung geliebäugelt wird.

Zwangsetat nicht möglich

Magistratsassessor Hopf: Es ist ausgeschlossen, daß der Oberbürgermeister und der Magistrat rechtlich in der Lage sind, diese 300 000 RM zu zwangsetatisieren. Dadurch würden sie sich einer Amtspflichtverletzung schuldig machen. Zwangsetatisierung ist nur dann möglich, wenn eine gesetzlich obliegende Verpflichtung nicht erfüllt wird.

Stadtv. Frau **Migge** (DVP.) weist darauf hin, daß die auf dem Gebäude des Opernhauses ruhenden Lasten auch bei einer etwaigen Schließung weiterlaufen würden. Es sei ein frivoles Spiel, das die Linke mit dem Schicksal von 500 Menschen treibt, die heute mit Angst und Sorge auf die Beschlüsse der Stadtverordneten-Versammlung sehen und die zum größten Teil nicht den Rechtsparteien angehören. Die Theater sind heute meist nur dann voll, wenn die Theaterorganisationen ihre Mitglieder hineinführen, und diese gehören meist nicht zur sogenannten besitzenden Klasse. Von der Linken wird das Kulturbedürfnis ihrer eigenen Leute unterschätzt. Der Mensch, der wirtschaftliche Sorgen hat, hat deswegen doch noch nicht den Wunsch, auf alle kulturellen Bedürfnisse zu verzichten. Wenn man die Erwerbslosen fragen würde, ob weitere 500 Menschen ebenfalls erwerbslos gemacht werden sollen, wofür sie dann eine Reichsmark mehr an Unterstützung erhalten würden, so würden sie sicher dagegen sein.

Stadtv. **Großherr** (Natsoz.) stellt den Abänderungsantrag, die Beihilfe von 300 000 RM nur unter der Bedingung zu bewilligen, daß Reich und Staat mindestens den gleichen Betrag aufbringen.

Stadtv. Dr. **Kalber** (Ztr.) erklärt sich für die Bewilligung der Subvention, denn bei einer Ablehnung würde eine Ersparnis von 300 000 RM

nicht gemacht werden. Eine Stadt vom Range Königsbergs gebe sich selbst auf, wenn sie auf ihre Theater ohne zwingenden Grund verzichtet.

Namentliche Abstimmung

Es kommt dann nach mehr als zweistündiger Debatte zur Abstimmung, und zwar zunächst über den Zusatzantrag Großherr (Nat.-Soz.), der in gewöhnlicher Abstimmung mit den Stimmen der geschlossenen Linken gegen 24 Stimmen abgelehnt wird. Dann folgt die namentliche Abstimmung, und zwar über den Ausschußbeschluß, der die Vorlage ablehnt. Für den Ausschußbeschluß, d. h. gegen die Theaterbeihilfe stimmten folgende Abgeordnete:

Bloemke, Donalies, Düttchen, Ewert, Funk, Gottschalk, Grams, Großherr, Grundwald, Hakelberg, Hartung, Hein, Kaspereit, Kirschnereit, Kirstein, Krüger, Lange, Lauschke, Legatis, Leiß, Lorenz, Miks, Neumann, Noreike, Pahlke, Ploep, Polenz, Rogall, Schlick, Schwermer, Waschewski und Wyrgatsch.

Gegen den Ausschußantrag, also für die Theaterbeihilfe, stimmen:

Behrend, Caillé, Eisenblätter, Grüneberg, Horn, Dr. Jander, Dr. Kather, Körner, Krebs, Lawin, Löhner, Migge, Dr. Müller, Dr. Richter, Schäfer, Schwartz, Seelmann-Eggebert, Tobehn, Trapp, Weber, Weiß, Wollenberg und Zielke.

Die Beihilfen für die Königsberger Theater sind also mit 32 gegen 23 Stimmen abgelehnt.

*

Ein nationalsozialistischer Antrag, den Magistrat ernent zu ersuchen, Aufträge nur an solche Firmen zu vergeben, die seit dem 4. September weder Arbeitszeitverkürzungen ohne Lohnausgleich, noch Lohnsenkungen bei ihren Belegschaften vorgenommen haben, wird in dieser Form, die er im Ausschuß durch einige Einschaltungen erhielt, von der Mehrheit im Plenum angenommen.

*

Ein kommunistischer Antrag ersucht den Magistrat, eine Schülerspeisung für alle Kinder der Erwerbslosen und Minderbemittelten in der Ottokarschule durchzuführen.

In der Abstimmung wird die Vorlage mit dem Zusatz, daß die Mittel dafür aus der Theatervorlage entnommen werden, angenommen.

Ein kommunistischer Antrag, den Lohnabbau der städtischen Handwerker vom 17. Oktober zurückzunehmen und keinen weiteren Lohnabbau der städtischen Arbeiter vorzunehmen, wird wie im Ausschuß angenommen.

Bei Schluß der Berichterstattung dauert die Sitzung an.

gr. ey.

12 5/1

Königsberger Allgem. Zeitung

13.12.1932

Königsberg protestiert gegen Ehrenbürgerrecht

Kundgebung im Opernhaus — Ein Gruß an die Stadtverordneten-Versammlung

5/2

13

Noch ist es nicht zu spät!

Königsberg ist eine theaterfreudige Stadt, es hat eine Tradition seiner Bühnen zu verteidigen, eine Theatergeschichte mit Tradition, die bis in das 16. Jahrhundert zurückgeht. Aber eine solche Aufregung, ja fast helle Empörung in allen Schichten der Bevölkerung ist noch niemals vermerkt worden, als jetzt die Stadtverordneten-Versammlung beschloß, die Subvention, die notwendige Unterstützung — ohne die es nun einmal in unserer wirtschaftlich schwierigen Zeit nicht geht — für die Theater zu streichen.

Für viele kam es wie ein Blitz aus heiterem Himmel, und wie etwas völlig Unfaßbarem, einem eigentlich absolut Unmöglichem standen Hunderte und Tausende diesem ernsten und schrecklichen Entschluß gegenüber. Und merkwürdig, es waren gar nicht ausschließlich die reichen Leute, die protestierten, weil sie in erster Linie betroffen wurden. Sondern wer einmal in den letzten Jahren nicht nur in die Premieren, sondern auch in die vielen, vielen anderen Vorstellungen gegangen war, die auf die Premieren folgten, konnte bemerken, daß ganz kleine Leute, die sich buchstäblich die Eintrittskarten am Munde absparten, unsere Theater bevölkerten und das Rückgrat des theaterliebenden Publikums ausmachten. Und die, gerade die protestierten.

Diese Welle der Empörung und Aufregung, diese Brandung des Betroffenseins und des Schreckens, war gestern mächtig emporgezischt und füllte die eins, zwei, drei Ränge und das weite Parkett des mächtigen Opernhauses, und alle waren sie gekommen und wollten protestieren und wollten besonders den vielen — angefangen vom letzten Bühnenarbeiter bis hin zu den herrschenden Intendanten — ihre Sympathie und aufrichtige Teilnahme aussprechen und bekunden: Eine Auflösung unserer Theater, die mit der Nichtbewilligung der Subvention in allernächste Nähe gerückt ist, greift uns unmittelbar ans Herz.

Sie wollten zeigen, daß ihnen die Kunst, die Kunst des Theaters, eine Hilfe in ihren seelischen Nöten, in dem Unbefriedigtsein einer oft kümmerlichen Existenz wäre.

Und dicht bei dicht gedrängt, voran die Solisten und Prominenten, in der Mitte die Intendanten wie in der Arena eines antiken Theaters standen die weit über einhalb tausend Mitglieder beider Theater vor dem Rundhorizont, eine ernste Mannschaft, die mit zähem Willen und künstlerischer Energie ihre endlose Straße der heiligen Kunst wandern will. Wie eine aufrüttelnde Anklage, wie ein wuchtiges Bekenntnis erscholl von dieser „Masse Künstler" das „Wachet auf" der Meistersinger, und dann — im Grunde so bescheiden und doch so ernst — kamen die einzelnen erwählten Führer dieser Masse zum Wort, bis unter Vondenhoff optimistisch und versöhnend die Meistersinger-Ouvertüre das Haus durchbrauste.

Mehr als einmal schwoll donnerartig der Beifall an, der sich zu einer Kundgebung für bedrohte deutsche Kunst im Osten auswuchs. Vielleicht gerade jetzt schon, während diese Zeilen geschrieben werden, wird die Theatersubvention noch einmal in einem Stadtverordnetenausschuß beraten. Noch ist es nicht zu spät, noch kann jede verantwortungsbewußte Fraktion innerhalb der Stadtverordneten-Versammlung ihre Ansicht revidieren. Ebenso sehr zugunsten jener 500, die sonst brotlos würden, als wie der vielen Hundert und Tausend, denen theatralische Kunst eine Erhebung über die Niederungen des täglichen Lebens bedeutet. ba.

*

Eine große Versammlung von Freunden der Königsberger Theater, Männer und Frauen aller Schichten, hatten sich zusammen mit zahlreichen Vertretern Königsberger Behörden eingefunden, um durch die Kundgebung klar und machtvoll ihren Willen zur Erhaltung der Königsberger Theater kundzutun.

Nachdem der Vorhang aufgegangen war, hinter dem sich auf der Bühne, von lebhaftem Beifall begrüßt, das gesamte Personal von Oper und Schauspielhaus versammelt hatte, sangen, von Vondenhoff und dem Orchester begleitet, der Chor und das Solopersonal der Oper den Wachauf-Chor aus dem dritten Akt der „Meistersinger".

Zunächst ergriff dann das Wort

Intendant Dr. Schüler

Er begrüßte die Anwesenden und führte aus: Wir sind hier nicht versammelt, um anzuklagen oder Vorwürfe zu erheben, sondern wir sind dankbar dafür, daß trotz der Not der Zeit die Stadtverordneten in gemeinsamer Arbeit mit Magistrat und Reichs- und Staatsbehörden bisher stets Wege gefunden haben, die Königsberger Theater zu erhalten. Wir sind überzeugt, daß die Gegner der Subvention ihre Stimme dagegen abgegeben haben, nicht um mutwillig zu zerstören, was hier in langer Aufbauarbeit geleistet wurde. Denn das wird von niemand bestritten: im deutschen Nordosten gibt es außer in Königsberg keine größere Schauspielbühne, und die ostpreußische Bevölkerung müßte bei Schließung ihrer Oper

Reichsgrenzen überschreiten, wenn sie eine Oper hören will.

Wenn die Subvention trotzdem abgelehnt wurde, so offenbar aus der Erwägung, daß in dieser Notzeit alle Mittel zur Beschaffung von Kleidung, Nahrung und Wohnung für die Aermsten der Armen flüssig gemacht werden müssen, und daß dies den kulturellen Aufgaben vorangehen muß.

Werden aber durch die Schließung Nahrung, Kleidung und Wohnung geschaffen? Werden dafür Mittel frei? Im Gegenteil, wie aus der jedem Besucher der Kundgebung überreichten Aufstellung hervorgeht, verursacht die Schließung der Theater 133 000 RM mehr Kosten als ihre Erhaltung.

Zu bedenken ist ferner, daß die Theaterangestellten, abgesehen vielleicht von einigen ersten Solisten, in anderen Städten kaum unterkommen können. Ich hoffe, daß die Kundgebung in der Oeffentlichkeit und bei den städtischen Körperschaften weitgehende Aufklärung über die Folgen einer eventuellen Schließung schafft, und daß die Stadtverordneten veranlaßt werden, den in seiner Auswirkung für alle Angestellten der Theater geradezu furchtbaren Beschluß noch einmal zu überprüfen; denn ohne einem einzigen Wohlfahrtsunterstützten zu nützen, gehen durch solch eine Maßnahme 1½ Millionen RM an Umsatz verloren und verlieren 500 Familien ihre Existenz.

5/3

Wir wollen es nicht zulassen . . .

Als nächster Redner sprach namens der Künstlerschaft des Opernhauses außerordentlich temperamentvoll

Opernsänger Alfred Bartolitius:

Was hier durch die Vernichtung einer alten Tradition geschehen soll, ist so ungeheuerlich, daß man versucht wäre, es als unfaßbares Schicksal hinzunehmen, wenn wir nicht wüßten, daß wir alle es sind, Publikum oder Künstler, die für dieses Schicksal mit verantwortlich sind, wenn wir dazu schweigen. Darum rufen wir es laut hinaus, auch ins Reich:

Wir wollen es nicht zulassen, daß in einer Zeit vorübergehender Depression Werte zerstört werden, die von Generationen unserer Vorfahren in zähem Kampf aufgebaut sind. Wir wollen nicht feige und mutlos sein und uns damit abfinden, daß gerade wir es besonders schwer haben, die deutsche Theaterkunst zu erhalten. Wir wollen nicht zurückstehen hinter einer Generation, die uns die Oper vermacht hat über die schweren Jahre des Weltkrieges hinaus.

Das sage ich nicht nur als Wortführer der Künstlerschaft, sondern als Mensch, der seine Vaterstadt liebt, und als Königsberger (lebhafter anhaltender Beifall), als Mensch, der selbst von früher Kindheit an das Wohl und Wehe dieses Theaters mit erlebt hat. Wir haben hier in 15 und 20 Jahren Wandlungen des Theaters durchgemacht, aber jedesmal waren die Kräfte, die Ideen und die Männer da, neue Pläne in die Tat umzusetzen. Wollen wir Heutigen uns später einmal nachsagen lassen, daß es in dieser Zeit an solchen Männern gefehlt hat? Niemals! Darum wollen wir kein Ende dieses Theaters, sondern wir wollen Theater spielen und Sie wollen es sehen und hören. Solange dieses Haus steht und Türen hat, soll in ihm deutsches Publikum an deutscher Musik teilnehmen!

Intendant Dr. Jessner

der Leiter des Neuen Schauspielhauses hob hervor, daß durch die Entziehung der Subvention die Existenz auch des Schauspielhauses auf das ernsteste gefährdet ist. Wenn die Subvention fortfällt, so müßten die Kasseneinnahmen (abgesehen von den Besucherorganisationen) um etwa 50 Prozent gesteigert werden, was heute unmöglich ist. Es ist eine außerordentliche Leistung, daß es bis jetzt Jahr für Jahr gelungen ist, die Aufgaben der Theater in stetiger und ruhiger Entwicklung und auf allgemein anerkanntem Niveau durchzuführen. Das Tragische der Situation ist, daß

von keiner Seite ein Zweifel über die Bedeutung und Notwendigkeit der Theater

besteht. 50 000 Menschen aus Stadt und Land haben die Aufführung des „Faust" gesehen. Es stimmt nicht, daß die Theatereinrichtungen für die „besitzende Klasse" sind, denn über die Besucherorganisationen kann jeder bereits für 1,55 RM ins Theater gehen. Die Erwerbslosen können die Generalproben besuchen, und soweit es möglich ist, auch die Vorstellungen. Für Schüler finden Sondervorstellungen und für Volksschüler unentgeltliche Aufführungen statt. Geben Sie, so schloß Dr. Jessner, durch die Subvention den Theatern die Möglichkeit, ihre Aufgaben auch weiterhin zu erfüllen.

Für das Personal des Neuen Schauspielhauses sprach dann

Schauspieler Max Weber

zugleich auch als Vertreter des Bezirksverbandes Ostpreußen der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Der Kampf gegen die Schließung der Königsberger Theater, so sagte er, wird uns erleichtert durch das Bewußtsein, daß wir damit nicht so sehr für die Erhaltung unserer Arbeitsstätte sorgen, sondern um die Erhaltung einer Arbeitsstätte überhaupt. Die Kaufkraft der Angehörigen beider Theater und ihrer Familien beleben sehr erheblich Handel und Wandel, denn der Gesamtetat beider Theater in Höhe von 1 Million fließt restlos wieder in die Königsberger Wirtschaft zurück. Mit der Hergabe von 300 000 RM wird ein Umsatz erzielt, dessen Nutzen um ein Vielfaches höher ist, mit der Verweigerung ein Schaden, der nicht nur auf materiellem Gebiet liegt und der unermeßlich sein kann. Wir wollen hoffen, daß das Todesurteil, das über die Königsberger Bühnen verhängt ist, noch rechtzeitig revidiert wird, denn man könnte es nicht fassen, daß diese Stadt, die seit 100 Jahren stets ein Theater gehabt hat, sich selbst dieses kostbaren Besitztums berauben sollte. Es wäre, abgesehen von dem Nachteil für die Wirtschaft, ein trostloser Zustand für die Einwohner, und gelinde gesagt, kein Ruhmesblatt für die Stadt selbst.

5/4

Erhaltet unser Kulturtheater!

Namens der Königsberger Theatergemeinde sprach dann deren

Geschäftsführer Hans Wendland

Das sogenannte „besitzende Bürgertum", führte er aus, ist heute nicht mehr die Schicht, die das Theater füllt, sondern gerade die Unbemittelten stellen den Hauptteil der Besucher. In den letzten acht Jahren haben durch die Theatergemeinde etwa 870 000 Personen die Theater besucht. Viele Leute mit kleinstem Einkommen hungern sich buchstäblich ihren Vorstellungsbeitrag ab, um nicht völlig auf die Erlebnisse der Kunst zu verzichten. Da das Theater eine Angelegenheit des Volkes ist, bitten wir, die Subvention nicht zu versagen.

Wenn je ein Beschluß auf den Widerstand weitester Kreise gestoßen ist, so ist es die Ablehnung der Subvention. Aus allen Kreisen kommen Protestrufe und kein Verein und keine Organisation hat bisher die Entscheidung gegen die Theater verteidigt. Diese einheitliche Kulturfront sollte den Stadtverordneten zu denken geben, zumal man über die Leistungen der Theater einer Meinung ist. Die Bürgerschaftsvertretung muß Mittel und Wege finden, um die beiden Theaterbetriebe vor dem Zusammenbruch zu schützen. Der Verband deutscher Volksbühnenvereine schließt sich dieser Erklärung vorbehaltlos an.

Eine gesunde Sozialpolitik kann man von der Kulturpolitik nicht trennen, und eine Schließung der Theater würde die deutsche Theater- und Kulturpolitik um 40 Jahre zurückwerfen, darum muß es weitergehen auf dem Weg, daß Theater dem ganzen Volk zu erschließen, und der Ruf „Erhaltet unser Kulturtheater!" darf nicht verstummen, solange nicht die Theater gegen alle Gefahren gesichert sind.

Für den Bühnenvolksbund sprach dessen zweiter Vorsitzender.

Studienrat Dr. Gruber

Wir verlangen, so führte er aus, daß die seelischen Kraftquellen des Volkes genau so wie die wirtschaftlichen gesichert werden. Hat man kultivierte Menschen vor sich, so weiß man, daß diese nicht allein einen Magen, sondern auch Geist und Herz besitzen. Es ist ein Unding, zu glauben, daß ein Darbender allein durch leibliche Pflege zu einem Kämpfer werden kann. Mit kultivierten Kämpfern, deren Seele in Schwung gehalten wird, kann man auch in Notzeiten vorwärtskommen.

Ostpreußen hat kultivierte Kämpfer, aber die Kraftquellen für ihre Seelenfrische dürfen nicht zum Versiegen gebracht werden. Deutsche Theaterkunst und Musik sind

lebensnotwendig zur Verteilung der Kultur im Osten.

Gerade in Zeiten wirtschaftlicher Not darf die geistige und seelische Spannkraft nicht durch Sparmaßnahmen am falschen Ort erschüttert werden. Schulen, Akademien und Theater gewährleisten mit eine kraftvolle Verteidigung eines Kulturstaates. Gehen unsere hochstehenden Theaterstätten zu Grunde, so werden sich sicher minderwertige Gebilde hervordrängen, die die Menschen nicht erheben, sondern niederziehen. Darum ruft der Bühnenvolksbund, der den deutschen und christlichen Boden Ostpreußens durch die Pflege edler Bühnenkunst kulturell verteidigt wissen will, allen Verantwortlichen mahnend zu, die guten Theater aufrecht zu erhalten und nicht Elend und Arbeitslosigkeit durch Maßnahmen zu vergrößern, die in Wirklichkeit der Kulturlosigkeit und seelischen Zermürbung Vorschub leisten.

Als letzter Redner sprach namens der verschiedenen Wirtschaftsvereinigungen der Bühnenangehörigen

David Sletter, Berlin

Wir haben volles Verständnis für die Notlage auch der Stadt Königsberg, aber wir glauben, daß trotz oder gerade wegen dieser Not auch die Pflege der Kultur nicht vernachlässigt werden darf. Darum halten wir den Beschluß der Stadtverordnetenversammlung für verhängnisvoll. Wir haben ein lebhaftes Interesse daran, daß die Theater aus wirtschaftlichen Gründen erhalten werden, werden sie geschlossen, so fallen erneut Hunderte von Menschen der öffentlichen Fürsorge zur Last.

Das ist hier um so schlimmer, als es sich oft um Kräfte handelt, die nur schwer draußen im wirtschaftlichen Kampf wieder ein Unterkommen finden und die nicht nur des Lohnes wegen arbeiten, sondern denen es seelisches Bedürfnis ist, die Kunst durch Wort und Musik den nach geistiger Kost lechzenden Massen zu vermitteln. Die städtischen Zuschüsse von 300 000 RM liegen

weit unter dem Durchschnitt dessen, was andere Städte für ihre Theater zahlen.

Politische Meinungsverschiedenheiten entstehen in jedem Stadtparlament, sie dürfen aber nicht ausgetragen werden um die Erhaltung so wichtiger kultureller Güter, wie es die Theater sind. Das deutsche Volk ist sich einig darüber, daß der wirtschaftliche Wiederaufbau des Ostens das dringendste Gebot der Stunde ist. **Darum ist es heute unangebracht,**

Menschen, die arbeiten wollen, aus ihrem Arbeitsverhältnis zu entlassen und den Arbeitslosenmarkt noch mehr zu bevölkern. Darum wünschen wir, daß Stadtverordnete und Magistrat alsbald einen Weg finden, um diese Kulturstätten der Königsberger Bevölkerung zu erhalten, eingedenk des Schillerschen Wortes „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie!“

Im Anschluß an diese mit großem Beifall aufgenommenen Reden verlas Intendant Dr. Schüler ein

Gesuch an die Stadtverordneten

folgenden Inhalts:

„Das gesamte Personal von Oper und Schauspielhaus, sowie die Besucherorganisationen, Theatergemeinde und Bühnenvolksbund, und die zur Kundgebung versammelten Freunde der beiden Theater bitten die Stadtverordnetenversammlung, eine erneute Prüfung über die Frage der Subvention der Theater vorzunehmen, die eine Weiterführung in den nächsten Jahren ermöglicht. Wir hoffen, daß durch die von allen Teilen der Bevölkerung geäußerten Wünsche für die Erhaltung der Theater und durch die in der Oeffentlichkeit durch die Magistratsnachrichten erst jetzt eingetretene Klärung der wirtschaftlichen Vorteile, die der Theaterbetrieb der Bevölkerung zuführt, eine neue Entschließung der Stadtverordnetenversammlung ermöglicht und günstig beeinflußt. Wir bitten die Stadtverordnetenversammlung, die vom Magistrat beantragte Subvention zu bewilligen.“

Dieses Gesuch wurde von den Teilnehmern an der Kundgebung einmütig gebilligt und noch gestern der Stadtverordnetenversammlung zugeleitet.

Den Abschluß der eindrucksvollen Kundgebung bildete das von Operndirektor Bondenhoff mit hinreißendem Schwung dirigierte „Meistersinger“-Vorspiel.

gr.

*

Pfitzner über die drohende Schließung

Professor Hans Pfitzner, der vor kurzem in Königsberg weilte und hier seinen „Palestrina“ dirigierte, hat an das Königsberger Opernhaus folgendes Telegramm gesandt:

„Habe mit Empörung von Verweigerung der Theatersubvention Kenntnis genommen. Das Königsberger Opernhaus, das ein Werk wie „Palestrina“ zur vollen Zufriedenheit seines Schöpfers aufführt, muß als Bollwerk deutscher Kunst im Osten angesehen werden. Stadtväter scheinen sich ihrer Pflicht gegenüber solchem Kulturfaktor nicht bewußt zu sein.

Hans Pfitzner.“

●

Leipziger Neueste Nachrichten 1716. 10. 1933

Leipziger Kulturwoche:

C. T. A. Hoffmann: „Undine"

Uraufführung von Hans von Wolzogens Bearbeitung im Neuen Theater.

„Wer mit diesem Phantasienglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie in dem Aufsatze über den ‚Don Juan' geschehen ist, der kann nichs unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln."

Der dieses über Ernst Theodor Amadeus Hoffmann unter dem Eindruck einiger Aufführungen von dessen Oper „Undine" im Berliner Königlichen Theater schrieb, war wie nur wenige dazu berufen, in Dingen der romantischen Opernmusik mitzureden. Es war Karl Maria von Weber. Die magische Verbundenheit von Natur und Mensch, die er in seinem einige Jahre später uraufgeführten „Freischütz" in den Formen eines in sich vollendeten romantischen Kunstwerkes verwirklichte, sah er hier von einem komponierenden Dichter, der um die tiefsten Geheimnisse romantischer Musik wußte, vorgezeichnet und vorweggenommen. Wer, wie Hoffmann in seiner musikalischen Novelle „Don Juan", dem Genius Mozart bis in seine kühnsten und zartesten Regungen hinein nachspürte, der konnte, wenn er das Handwerk des Komponisten beherrschte, auch selbst eine brauchbare Opernmusik schreiben und die Grenze, die sie von wertlosen, ganz und gar unlebendigen Tonwerken trennt, höchstens „drängen" oder auch einmal „umbiegen". Das fand Weber vor weit über hundert Jahren an der „Undine" bestätigt. Und diese Meinung wird auch heute wieder durch die liebevolle Neugestaltung der Oper im Neuen Theater gestützt.

Es ist über den künstlerischen Genuß, den Hoffmanns musikalisches Hauptwerk dem jetzigen Opernbesucher zu bieten vermag, noch wenig ausgesagt, wenn man den Platz, den es in der Entwicklung der romantischen Oper behauptet, umreißt. Daß Weber an den instrumentalen Kühnheiten der „Undine"-Partitur, die zur klanglichen Ausmalung der Geisterwelt zum ersten Male die tiefen Lagen der Holzbläser ausnützt und auch den Blechbläsern und den Streichern neue Wirkungsmöglichkeiten abgewinnt, gelernt hat, ändert nichts an der genialen Sicherheit, mit der der „Freischütz"-Komponist sich diese Ausdrucksmittel zu eigen gemacht und sie weitaus sinnfälliger eingesetzt hat. Auch die ungewöhnlichen Intervallsprünge in der Partie des Kühleborn nehmen sich auf dem Papier dämonischer aus, als sie es in der klanglichen Auswirkung sind. Nur einmal füllt in dieser „Undine" das in die Zukunft Weisende eine Opernszene so völlig aus, daß sie auch im Vergleich mit den Schöpfungen größerer Meister ihre musikdramatische Einmaligkeit behaupten kann. Ich meine das Finale des zweiten Aktes. Es verblüfft nicht nur den Zuschauer durch jene Riesenfaust, die aus dem Wasser hervorschreckt und Berthalda ihr Geschmeide aus den Händen reißt. Es vermag auch den Zuhörer durch die musikalische Stimmungskunst zu entzücken, in die es die einzelnen dramatischen Vorgänge, insbesondere die Angst Undines vor ihrem Schicksal, ihre rührende Zwiesprache mit der tückischen Welle und ihre Klage um den verlorenen Geliebten einbettet. Hier stehen geteilte Celli, Pianissimo-Stellen der Blechbläser und neuartig behandelte Holzinstrumente im Dienste einer unbedingt gültigen romantischen Klanggebung.

Sonst ist aber Hoffmann, soweit er als Vorläufer Webers auftritt, lange nicht so treffsicher wie in den Teilen, die ihn als Verehrer und Nacheiferer Mozarts ausweisen. Für die musikalische Schilderung der Geisterwelt hat er zum Teil so wenig dämonische Farben aufzubieten, daß das sichtbare Bild zu dem Hörbild in einen merklichen Widerspruch gerät. Die folgerichtig durchgehaltene dunkle, unheimliche Grundstimmung, der Hauptvorzug von Fouqués eigener Dramatisierung seines Undine-Märchens gegenüber der freieren Behandlung durch Lortzing, ist in Hoffmanns Vertonung nicht ganz ausgewertet worden. So kommt es, daß der Theaterpraktiker Lortzing mit seinem von Biedermännern und Trunkenbolden bevölkerten Geisterreich in einem Vergleich mit Hoffmann doch nicht so ungünstig abschneidet, wie man von vornherein annehmen möchte. Aber das Fouquésche Opernbuch bietet dem Komponisten Hoffmann ja auch noch andere Entfaltungsmöglichkeiten. Es enthält die textlichen Vorlagen für eine Reihe von Arien und Ensemblesätzen, an denen sich ein an Mozart und Gluck geschultes Klanggefühl auswirken konnte. In der nun in Leipzig zur Erörterung gestellten stark zusammengedrängten Fassung der „Undine" wandelt Hoffmann besonders im zweiten Akt und auch in Teilen des dritten mit dem liebenswürdigsten künstlerischen Takt auf den Spuren seines Abgottes Mozart. Wenn darum diese Partitur uns heute noch etwas zu geben vermag, so doch nur deshalb, weil neben dem Wegbereiter der deutschen romantischen Oper auch dieser andere Hoffmann mit seinem klassischen Schönheitssinn uns anspricht.

Mit der Uraufführung der Oper in der Bearbeitung Hans von Wolzogens, die sich in der Hauptsache auf eine sinnvolle Uebertragung des Sprechdialogs in kurz zusammenfassende gereimte Verse beschränkt, bereicherte das Neue Theater die Veranstaltungen der Leipziger Kulturwoche um ein wahres Prunkstück. Mit Hilfe der allermodernsten Projektionsapparate bauten der Regisseur, Hans Schüler, und der Bühnenbildner, Karl Jacobs, eine märchenhafte Wunderwelt auf, die als große Sehenswürdigkeit gelten darf und durchaus geeignet ist, die Lücken in der musikdramatischen Spannung zu überbrücken. Dämonische Wasserlandschaften, in denen Himmel und Erde zusammenflossen, boten sich dem Zuschauer dar, Bilder, die der entfesselten Phantasie des Dichters Hoffmann alle Ehre machen.

Die gesanglichen Leistungen waren nicht ganz gleichwertig. Gegenüber den prächtig durchgeführten Partien des Huldbrand (Max Spilcker), des Fischers (Ernst Osterkamp), des Kühleborn (Heinz Prybit) und der Fischersfrau (Lotte Dörwald) fiel die Berthalda Marianne Warneyers mit ihrer teilweise gläsernen, zu wenig gedeckten Tongebung etwas ab. Ellen Winters Undine war eine liebliche Märchengestalt, deren Eindrücklichkeit nur durch den spitzen Klang ihres Soprans in der Kopflage leicht gemindert wurde. In kleineren Rollen behaupteten sich Friedrich Dalberg, Annemarie Lange und Alfred Bartolitius. Der Chor, der zum Vorteil der Gesamtwirkung stellenweise unsichtbar im Orchesterraum aufgestellt war und auf der Bühne durch Statisten vertreten wurde, zeigte sich unter Johannes Fritzsches Leitung in bester gesanglicher Form. Am Dirigentenpult machte Paul Schmitz aus der Partitur, was zu machen war.

Das angeregte Publikum nahm die Aufführung sehr dankbar auf und feierte besonders am Schlusse die Hauptmitwirkenden mit stürmischem Beifall.

Dr. Julius Goetz.

2/1

Neues Theater

„Undine"

Genauer gefaßt müßte die jüngste Tat unserer Opernbühne „Erstaufführung für Leipzig" genannt werden. Ist doch diese Zauberoper vor etwa 120 Jahren in der Berliner Oper aus der Taufe gehoben worden. Ein seltsames Schicksal, ein Theaterbrand hatte allzu früh die Grundlagen und äußeren Bedingungen jenes jungen Erfolges vernichtet. „Undine" verfiel der Vergessenheit, um so mehr, als eine unmittelbar folgende Zeit den Stoff nach ihrer Art zu einem anderen Leben formte. Der Umstand „Uraufführung" geht also die textliche Neugestaltung von Hans von Wolzogen an. Kurz gefaßt kann man von ihr sagen, daß sie in ihrer glücklichen Lösung dem Wunsche und der Hoffnung des Neubearbeiters in höchstem Maße entspricht, „nunmehr dem hundertjährigen Meisterstück Hoffmanns des Musikers doch noch einmal eine Wiedererstehung auf deutscher Bühne geschenkt" — und wie wir meinen, um die Anerkennung vollständig zu machen: für alle Zukunft gewährleistet zu haben!

Dieses höchste Lob trifft zu gleichem Teile die szenische Aufmachung und bühnenbildnerische Gestaltung. Hans Schüler und Karl Jacobs haben in Gemeinschaft mit dem technischen Mitarbeiter Oswald Ihrke eine schöpferische Leistung auf dem Gebiete zeitgemäßer Operninszenierung vollbracht, die über den Einzelfall der „Undine" Hoffmanns hinaus beispielgebend für das Bühnenbild der wahrhaft romantischen Oper schlechthin werden kann. Ueberdies wurde die Riesenmühe dieser Arbeit schon allein dadurch gelohnt, wenn man dank ihrer einem einmaligen Kunstwerk im Range der „Undine" neues Leben für künftige Zeiten eingehaucht hätte.

Wie schon gesagt, glauben wir an diesen Erfolg! — Die Wirkung projizierten Lichtes und Lichtflusses bestimmt den Ausdruck des zauberischen Hintergrundes. Problematisch ist dabei [illegible] stumpfung dieses Reizes für den Beschauer. Immerhin ist diese Problematik bis an den Rand des technisch Möglichen zurückgedrängt. Das wunderbare Erscheinen von Geistern und Naturgewalten ist nach Wunsch Hoffmanns sinnfällig eingefügt und „so notwendig und poetisch wahr, daß man willig daran glaubt." Auch die Tänze und Bewegungen der Wassergeister (wofür Erna Abendroth die künstlerische Verantwortung trägt) fügen sich organisch in die Zauberwelt der Bühne und das Klangbild der musikalischen Untermalung ein. Jedes Bild, ob auf der Burg Ringstetten, ob im Wunderwald Kühleborns, atmet phantasiereiche Märchenstimmung. Die Menschen (Entwurf der Gewänder: Gerda Schulte), die sich darin bewegen, stehen im Banne der inhaltlich im Mittelpunkt des Spiels liegenden Spannung zwischen menschlicher Natur und übermenschlicher Naturgewalt, zwischen Menschenseele und beseelter Natur...

Der Philosoph und Dichter Hoffmann, den als wahren Romantiker dieses Geheimnis der Naturseele beschäftigt hat, hat das Unaussprechliche und Unfaßbare in der künstlerischen Form des Märchenspiels, der Zauberoper gefaßt. Er, der Universalkünstler — Dichter, Maler, Musiker und Philosoph zugleich, ein deutsches Genie, hat die Notenzierung der Sprache zur Musik als letzte Erschließung romantischen Seins als erster zu erreichen vermocht. Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, wenn der Opernkomponist Hoffmann im Schnittpunkt zweier musikalischer Entwicklungslinien steht, deren eine von dem ersten deutschromantischen Opernschöpfer Gluck ausgeht und deren zweite sich in einem romantisch empfundenen Meister der Klassik, von Mozart herleitet.

Diese Romantisierung Mozarts scheint überhaupt der Schlüssel zum Verständnis Hoffmannscher Musik zu sein; denn in ihr erfüllt sich die Eigenleistung, der schöpferische Akt. Man kann E. T. A. Hoffmann musikalisch nicht gerecht werden, wenn man das musikalisch Substantielle ausschließlich beurteilen und w[illegible]glich seiner Herkunft nach analysieren wollte.

Die von keinem Geringeren als Hans Pfitzner herausgegebene Ueberarbeitung gewann an Hand der Hoffmannschen Originalpartitur (aus der Preußischen Staatsbibliothek Berlin) durch unseren ersten Opernkapellmeister Paul Schmitz eine schlechterdings tadellose Wiedergabe. Das erstaunlich durchsichtige Klangbild war in seinem geisterhaften Ausdruck ebenso wirksam wie in den schlichten oft volkstümlich einfachen und empfindsamen Melodien. Der Gesang der Einzeldarsteller beherrschte in natürlicher Weise das musikalische Geschehen. In seltener Klarheit und Bedeutsamkeit trugen die Chöre, von Johannes Fritsche mit großer Sorgfalt und bestem Einfühlungsvermögen einstudiert, zur dramatischen Belebung bei. Alles erging aus einem Fluß!

Die Undine gab Ellen Winter in vollendeter Reife der Darstellung. Die zarte überirdische Stimme verlieh ihr den nötigen Abstand von den irdischen Gestalten, etwa des Ritters Huldbrand, den Max Spilcker in großer Ueberlegenheit nachlebte. Die Sprache beider verlieh der Fouqueschen Dichtung zuweilen ganz unerwarteten Reiz. Die Musik ihrer Bewegungen stempelte diese Leistungen zu organischen Einheiten. Der Kühleborn von Heinz Prybit vermochte eine ganze Geister- und Märchenwelt heraufzubeschwören. Der klangvolle Baß lebte sich in alle Färbungen, von der Drohung bis zur Ohnmächtigkeit seelenvoll aus. Ein echtes, schlichtes Fischerpaar wurde in Ernst Osterkampf und Lotte Dörwald gefunden. Besonders wohltuend fiel der lyrische Einschlag in Osterkamps Stimmfärbung auf, den wir auch an seinem Liedsingen schätzen. Lotte Dörwald kam mit ihrer wandlungsfähigen Altstimme diesmal nicht so stark zur Geltung wie sie es eigentlich verdiente. Marianne Warneyer als Berthalda war im Spiel stärker als in der stimmlichen Gestaltung. Wahrscheinlich wird eine stärkere sprachliche Durchdringung von Nutzen sein. Das Herzogspar, Heinz Prybit und Annemarie Lange gaben im Rahmen der möglichen Entfaltung das Beste. Die gesamte Aufführung war durch hohe Ebenmäßigkeit aller Einzelleistungen gekennzeichnet.

So kam es denn auch, daß sich der ganze Mitarbeiterkreis am Schlusse der Vorstellung vor einem dankbar begeisterten Zuhörerkreis zeigen konnte und mit nachhaltigem Beifall überschütten ließ. „Undine" ist in Meister E. T. A. Hoffmann — nach Carl Maria von Webers eigenen Worten — „das schönste Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes geworden, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien."

Die Kulturwoche 1933 zu Leipzig hat jene köstliche Gabe unserer Zeit wiedergeschenkt. Unsere Oper wird sie in Zukunft weiter verbreiten und schließlich zu wertvollen Bereicherung aller deutschen Opernspielpläne emporheben! G. N.

„Leipziger Tageszeitung

Opernuraufführung in Leipzig:

Hans Stiebers „Eulenspiegel".

(Vorbericht.)

Das Leipziger Neue Theater hatte gestern einen ganz großen Abend. Mit seinem musikalischen Spiel „Der Eulenspiegel" errang Hans Stieber endlich den Erfolg, der seinen beiden bisherigen Schöpfungen für die Opernbühne, dem „Sonnenstürmer" und dem „Heilig-Land", noch nicht beschieden gewesen war. Für sein neues Werk, die Frucht jahrelanger Arbeit, erscheint die Bezeichnung „musikalisches Spiel" fast zu bescheiden. Als Textdichter wie als Komponist geht Stieber vielmehr weit über die gewohnten Operngrenzen hinaus. Die Handlung, mit der Primitivität des Kasperle-Theaters beginnend, vertieft sich allmählich in geheimnisvolle Symbolik, als deren Zeichen der Stein der Weisen und der Zauberspiegel dienen, und dementsprechend durchwandelt die Musik alle Regionen vom einfachsten Volkslied bis zum kunstvoll gefügten Canon, von einer bescheiden unterstreichenden bis zu einer zur Selbstherrlichkeit sich aufreckenden, technisch virtuosen Instrumentierung.

Den hohen Ansprüchen, die das Werk an alle Beteiligten stellt, wurde die Leipziger Oper in bewundernswertem Maße gerecht. Paul Schmitz als musikalischer, Hans Schüler und Max Elten als Spielleiter hatten eine ungemein einfühlende Vorarbeit geleistet. In den Hauptpartien waren Alfred Bartolitius und Irma Beilke ausgezeichnet. Das Haus, in dem man viele auswärtige Bühnenleiter, Dirigenten, Regisseure und Musikschriftsteller sah, bereitete dem Werke eine jubelnde Aufnahme und zeichnete neben allen Mitwirkenden den Dichter-Komponisten durch zahllose Hervorrufe aus.

Kpn.

Eine große deutsche Volksoper.

Hans Stiebers „Eulenspiegel".

Das Hannoversche Tageblatt veröffentlichte gestern ein Stimmungsbild von der Leipziger Uraufführung der neuen Oper Hans Stiebers. Hier folgt die Kritik:

Hans Stieber, der erfolgreiche Komponist der Opern „Der Sonnenstürmer" und „Heiliges Land", sowie des chorisch-dramatischen Spiels „Die singende Quelle", schuf sich auch bei seinem neuen Werk „Der Eulenspiegel" den Text selbst. Die vorliegende Oper strebt nach der urtümlichen, niedersächsischen Farbigkeit des bäurisch-kleinstädtischen Lebens, wie es uns die Bilder der Niederländer und die alten Holzschnitte zeigen. Eulenspiegel ist hier nicht der romanisch-glatte Spötter, sondern der „deutsche Narr", das Gewissen der Nation. „Wär alles Gewirr, wüßt keiner mehr Rat, wär Taumel, Unsinn und müder Verzug, falsch Rechtens, Eigenlust und greulich Streiten, wär alles in Fehd wider alles verquer, alsdann, in solcher Not Beschwer, trät einer her, und der wär aus Eulenspiegels Blut." So versucht das Buch in epischer, wenn auch an die Einheit des Ortes (Mölln im Lauenburgischen) gebundener Breite die pralle Lebensfülle des vierzehnten Jahrhunderts einzufangen. Zwischen Unverstand, Aberglauben und Mystizismus blitzt das hellwache Gewissen des Schelmen, der zum Symbol des bald spielenden, bald aufrüttelnden Künstlers wird. In dämonischen Visionen wird die tragische, die Nachtseite jeder narrenhaften Existenz sichtbar, gehalten durch die jubelnde Sicherheit seiner Schelmengenossin, der Jul. Wird auch die Verquickung mit symbolischem Ballast (Stein der Weisen, Lebenselixier, Zauberspiegel) und das Verlieren im Episodischen dem Ganzen einige Male gefährlich, so muß es doch als eine auch ohne Musik durchaus mögliche, dichterisch hochwertige Leistung angesprochen werden, die Ibsens „Peer Gynt" nahe steht.

Hans Stieber nennt sein Werk nicht Oper, sondern ein „musikalisches Spiel". In weit ausladenden, überall ein Höchstmaß von geballten Klangenergien anstrebenden Bildern zeigt sich ein Wille zur großen Form. Diese großen, episch-dramatischen Angelpunkte liegen meist im Chorischen, so in dem Finale des ersten Aufzuges, den großen Chorszenen mit der abschließenden Orgie im 3. Bild und dem rondoartig verwendeten Chor „Wir wollen einen hängen sehn" im fünften (Schluß-)Bild. Einen ausgesprochenen Eigenstil besitzt das Werk nicht; es untermischt den musikdramatischen Eindrucksstil der „Schweigsamen Frau" von R. Strauß, der „Meistersinger" und des „Tristan" mit den schlichten Singweisen alter Volkslieder, und läßt sich wesentlich von Form und Technik der alten Meister anregen. Dabei herrscht fast unbeschränkt der Kanon als die beliebteste Form des alten Geselligkeitsliedes vor, ferner findet man zeitgenössische Tänze, wie Reigen, Duktie usw. Wie stark Hans Stieber mit dieser Welt vertraut ist, zeigt besonders das Vorspiel auf dem Kasperletheater, bei dem der Vogel Weisheit, die Eule Eulalia, mit Hilfe des von Hans Wurst beschafften Lebenselixiers den Stein der Weisen ausbrütet; hier sind unter Verwendung eines ganz kleinen Orchesters fast alle Formen der alten und altklassischen Musik aneinandergereiht. Im Spiel selbst ist die polyphon-imitatorische Satzweise übrigens niemals akademisch trocken behandelt, sondern überall rhythmisch und farbig aufgelockert, u. a. in der Fiebervision Eulenspiegels mit Alt-Saxophon-Solo und dem Totentanz. So bietet die Partitur trotz des gewissen Mangels an dramatischer Innenspannung einen imponierenden Anblick, der deutlich als Ausdruck eines Jahrzehnts schöpferischer Arbeit erkennbar ist.

Mit dieser Uraufführung bewies das Leipziger Neue Theater, daß es mit Recht zu den führenden Opernbühnen Deutschlands gerechnet werden muß. In einem ganz aus Brueghels Geist geborenen, ungemein bildkräftigen äußeren Rahmen von Max Elten entwickelte sich ein Bühnengeschehen, das unter Hans Schülers Regie besonders in der chorischen Bewegung ein Höchstmaß von sinnvoller Lebendigkeit aufwies. Die Chöre selbst (Hans Fritzsche) meisterten ihre unerhört schwierige Aufgabe in geradezu genialer Weise; ebenso Bedeutendes vollbrachte das Stadt- und Gewandhausorchester unter der Führung des Generalmusikdirektors Paul Schmitz. Auf der Bühne überragten die Leistungen von Irma Beilke, deren Jul darstellerisch und gesanglich schlechthin das Ideal verkörperte, und der ungemein klug-bewegliche, auch gesanglich voll überzeugende Eulenspiegel von Alfred Bartolitius. Auch der Apotheker Stünkel von Walter Streckfuß und der Abt Walther Zimmers müssen genannt werden. Das Endergebnis war ein triumphaler Erfolg für den Dichterkomponisten und seine Helfer, der kaum zu beruhigen war. Ein großer Tag der deutschen Oper, für den wir dankbar sein müssen.

Dr. B.

Hans Stiebers „Der Eulenspiegel".

Uraufführung des hannoverschen Komponisten.

Leipzig, 13. Januar.

Am Sonntag hatte die Leipziger Oper einen großen Tag, und wer ihn miterleben durfte, wird ihn lange in schöner Erinnerung behalten. Des Hannoveraners Hans Stiebers musikalisches Spiel „Der Eulenspiegel" kam im Neuen Theater zur Uraufführung. Eine Anzahl hannoverscher Verehrer des Dichterkomponisten hatte sich zusammengefunden, um mitzuerleben, welcher Erfolg diesem jüngsten Werke Hans Stiebers beschieden sein würde.

In dem stolzen Theatergebäude am Augustusplatze in Leipzig ist der Zuschauerraum in Architektur und Malerei unserem Städtischen Opernhause ähnlich, jedoch weit größer und luftiger angelegt und mit guter Aussicht von allen Plätzen auf die Bühne. Das große Haus war am Sonntag in allen Rängen bis auf den letzten Platz gefüllt mit erwartungsvollen Hörern. Die Hannoveraner fühlten sich aber gleich heimisch unter ihnen, als sie sahen, daß neben dem Leipziger Oberbürgermeister Dr. Gördeler und dessen Gattin unser hannoverscher Oberbürgermeister Dr. Menge in der Ehrenloge Platz nahm. Unter den Erschienenen befanden sich die hervorragendsten Führer der deutschen Musikwelt, so der Präsident der Reichsmusikkamer, Prof. Dr. Raabe, ferner Staatsoperndirektor Prof. Krauß, Dr. Julius Kapp, Staatskapellmeister Prof. Heger von der Staatsoper Berlin, Generalintendant Wilhelm Rode vom Opernhaus Berlin-Charlottenburg, sowie der Generalintendant der Sächsischen Staatstheater und viele Intendanten und Musikdirektoren auswärtiger Bühnen. Auch die Presse des In- und Auslandes war stark vertreten.

Und dann hob sich der Vorhang zu dem Auftakt „Eulenspiegels Geburt oder das Lebenselixier". Schon als dieser Auftakt zu Ende gespielt war, erkannte man, daß Generalmusikdirektor Paul Schmitz und die Intendanten Hans Schüler und Max Elten ganze Arbeit geleistet hatten, um Stiebers „Eulenspiegel" so glanzvoll wie möglich herauszubringen. Als dann aber das Spiel in drei Aufzügen und fünf Bildern folgte und von Akt zu Akt der Beifall und die Begeisterung des Hauses sich steigerte, wurde es zur Gewißheit, daß Hans Stieber der große Wurf gelungen war. Die Hauptrollen des „Till" und seiner Weggenossin, der „Jul", wurden von Alfred Bartolitius (Tenor) und der Kammersängerin Irma Beilke mit größter, künstlerischer Hingabe durchgeführt, ebenso waren die Vertreter der anderen mehr oder minder großen Rollen mit großem Eifer bei der Sache.

Unendlich war der Jubel am Schlusse der Aufführung. Mehr als dreißigmal mußte Hans Stieber mit den Spielleitern und Ausführenden an die Rampe kommen und eine Fülle von Blumenspenden bezeugten die Verehrung für unseren hannoverschen Dichterkomponisten. Nach der Vorstellung fand in den Gesellschaftsräumen des Leipziger Neuen Theaters noch eine besondere Ehrung des Komponisten und der Ausführenden statt. Hierbei führte Oberbürgermeister Dr. Gördeler aus, daß Meister Stiebers Oper ihren Weg über die deutschen Bühnen machen und zu einem wertvollen Teile des großen Kulturgutes des deutschen Volkes würde. (Eine kritische Würdigung des Werkes wird im „HT." folgen.) R.

Neues Theater — Vorbericht

Hans Stiebers „Eulenspiegel" in Uraufführung

Die überaus lebendige und glanzvolle, in Musik, Bühnenbild und szenischer Gestaltung sorgsam aufeinander abgestimmte, mit vielen geistvollen Einfällen der Regieführung bedachte und von starken Einzelleistungen (Alfred Bartolitius als Till,



Zeichnung: F. Fischer

Irma Beilke als Jul) getragene Aufführung fand nach den Aktschlüssen und am Ende des Spieles den langanhaltenden Beifall eines festlich gestimmten Hauses, unter dessen Ehrengästen sich auch der Präsident der Reichsmusikkammer Dr. Peter Raabe befand. Inmitten der Hauptdarsteller und künstlerischen Leiter der Aufführung mußte Hans Stieber, Textdichter und Komponist in Personalunion, sich immer wieder — hic fuit! — vor dem Vorhang zeigen. hy.

Durchweg einheitliche Beurteilung

Weitere Stimmen zur „Eulenspiegel"-Uraufführung

Berliner Lokal-Anzeiger

Dichterisch ist die Geschichte . . . in altertümelnden Versen und eingestreuten Liedlein sehr nett gemacht. Auf die psychologische und dramatische Goldwaage darf man sie nicht legen. Aber, leider, auch auf die musikalische nicht.

Einstweilige Schlußbilanz des vorliegenden Falles: ein Versuch volkstümlicher und artgemäßer Auflockerung der Opernform, der mancher Anregung folgte, doch auch manche Anregung zu geben vermag.

Die Wiedergabe des für die Sänger-Darsteller sehr anspruchsvollen Werkes verdient Bewunderung.

Walter Abendroth.

Germania

. . . Das ist der Gang des Spiels, den man kaum eine „Handlung" im dramatischen Sinne nennen kann. Nicht so sehr um seiner ermüdenden Breite willen, sondern ob des Fehlens eines auch nur angedeuteten Konfliktes, den man von einer Oper mit dieser Zielrichtung heute wie ehedem verlangen muß. Zudem ist in die Oper, die doch eine Volksoper sein will, viel zu viel Ballast hineingetragen, der aber eben dem Ziel des Werkes widerstrebt und seine Wirkung hemmt.

Die musikalische Struktur des Werkes ist in noch geringerem Maße geeignet, zu befriedigen. Auch Stieber ist . . . der Neuromantik verhaftet . . . Und noch stärker als in der „Dichtung" tritt in der musikalischen Ausdeutung der Stilbruch, besser die Mischung unvereinbarer Stilarten in Erscheinung. Im Thematischen, in Melodie und Harmonik ist der Mangel an Erfindung und demzufolge ein sich ständiges Wiederholen stark ermüdend. Es sind in Liedern, Rundgesängen und Tänzen deutliche Ansätze vorhanden, aber eben nur solche, und ehe man es sich versieht, ist es schon wieder aus oder flüchtet sich in die Polyphonie.

So verläßt man die Oper mit zwiespältigen Gefühlen. Denn man empfindet das formale Können Hans Stiebers und bedauert, daß es ihm an Klarheit und Gestaltungskraft mangelt. Man bedauert es weiterhin, daß seine Oper von einer lange nicht erlebten Bildwirkung stärksten Ausmaßes ist, die durch die auf überraschender Höhe stehende Aufführung noch unterstrichen wurde. Für das, was hier geleistet wurde, ist kein Wort des Lobes zu viel. . . . Der äußere Erfolg des Abends war glänzend.

Weickert.

Deutsche Allgemeine Zeitung

Die sprachliche Gestaltung des Textes hat fraglos dichterischen Aufschwung. In der Motivierung der Zusammenhänge bleibt dagegen manches ungeklärt . . . Wesentlicher wirkt sich die Problematik der musikalischen Anlage aus.

Zunächst ihre Stärke. Sie beruht auf der satztechnisch ungemein sauberen Durcharbeitung. . . . Die Hand des Komponisten meistert alle Stilarten, von der rhythmisch verzweigten Polyphone des Mittelalters bis zur impressionistisch-expressionistischen Tonmalerei der jüngsten Vergangenheit. . . . Gerade in dieser stilistischen Vielfältigkeit, im jähen Wechsel von primitivster Tonalität und einer zwischen den Tonarten schwebenden Chromatik, liegt eine Gefahr der Zersplitterung. Immer wieder spiegelt die Musik andere Gesichter, wo aber erkennen wir die Züge dessen, der den Spiegel hält?

Die Uraufführung des Werkes im Neuen Theater zu Leipzig war ein künstlerisches und gesellschaftliches Ereignis. . . Der komplizierten Partitur sicherte Generalmusikdirektor Paul Schmitz eine Gestaltung von äußerster Klarheit, Farbe und dramatischer Schlagkraft. Die Chöre bewältigten ihre schwierigen rhythmischen Aufgaben mit großer Sicherheit und Lebendigkeit.

Insbesondere an die Sänger, denen die strenge Gebundenheit der melodiösen Führung nur wenig Freiheit zu stimmlicher Entfaltung läßt, stellt das Werk hohe Anforderungen. Sie wurden durchweg vortrefflich erfüllt.



Zeichnung: F. Fischer

Wesentlichen Anteil an dem starken Publikumserfolg dieses Abends hatte die frische und stilistisch scharf umrissene Inszenierung, für die Intendant Hans Schüler und Max Elten verantwortlich zeichneten. Die natürliche, lebendige, doch nie aufdringliche Gestaltung der Volksszenen mit der Meister Breughel abgeguckten Schlaraffenorgie und die aus der gleichen Atmosphäre geschöpften Bilder und Kostüme verbanden sich zu künstlerischer Einheit.

Oboussier.

Hans Stiebers „Eulenspiegel".

Uraufführung in Leipzig.

Es wurde schon berichtet, daß sich die Uraufführung von Hans Stiebers musikalischem Spiel „Der Eulenspiegel" im Leipziger Neuen Theater zu einem Erfolge von außergewöhnlichen Ausmaßen gestaltete. Und es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung „musikalisches Spiel" zu bescheiden sei und den Charakter des Werkes kaum treffe. Sie kann eigentlich nur für den Auftakt Geltung haben. Hier wird mit den Mitteln des Kasperletheaters Eulenspiegels Geburt in drei Aktionen dargestellt. Hans Wurst verhilft durch Mischung des Lebenselixiers der den Stein der Weisen bebrütenden Eule zur Geburt des Schalkes. Das wird, wie gesagt, in der Form des Kasperletheaters vorgeführt unter Zugrundelegung einer in den melodischen Grundzügen durchaus einfachen, stilgemäßen Musik. Daß sie nicht monoton wirkt, weiß der Komponist durch geschickten Wechsel der Formen zu verhindern, deren bunte Anwendung hier bereits den gelehrten Musikkenner verrät.

Von diesem Vorspiel zum eigentlichen Spiel führt keine Brücke, wenn man nicht Eulenspiegels Schelmenlied, dessen Thema dann später wiederkehrt, dafür nehmen will. Stieber, der sich ja das Buch selbst geschrieben hat, hat auf organische Verbindung oder gar dramatische Entwicklung überhaupt keinen sonderlichen Wert gelegt. Angenommen, es gäbe jemand, dem de Eulenspiegel-Figur fremd wäre, er würde sich aus diesem Opernbuche gewiß keine Vorstellung von ihr und ihrem Wesen machen können. Ganz unvermittelt bringt das erste Bild die Historie vom Schuh-Raufen — und noch dazu in ziemlich unklarer Fassung — auf die Szene. Auch weiterhin ist der Schalk zunächst noch der aktive Teil, wenn er — wie Mephisto — das Papiergeld erfindet und dadurch dem Volke ein Schlaraffenleben ermöglicht. Aber schließlich lernt er auch die ernsteren Seiten des Lebens kennen, und zwar in der grausigsten Form. Er kommt in engste Berührung mit der Pest und fürchtet ein grauenvolles Ende. Doch nach dem Erwachen aus dem Fiebertraum wird ihm in den Armen der Jul, die sein Vagantenleben mit ihm teilt, die frohe Gewißheit, daß seine Angst umsonst gewesen. Nun aber nimmt ihn die durch den Abt personifizierte Kirche in Beschlag, der es um den Besitz des Zauberspiegels zu tun ist. Schließlich wendet als deus ex machina der Herzog alles zum Besten, und im Schein des Spiegels einen sich alle, der Herzog, der Abt, die Richter, der Henker, das ganze Volk zu fröhlichem Tanz, und selbst das Gotteshaus, die Häuser, der Richtblock spotten des Gesetzes der Schwerkraft. Nur einen stört die allgemeine Lust, den neidischen Apotheker, er zertrümmert durch einen Steinwurf den Spiegel. Doch der Schelm, zunächst erbost, setzt die Scherben wieder zusammen. Schelmenstreiche und Hanswurstiaden und damit Lachen, Heiterkeit und Frohsinn sollen in der Welt nicht aussterben.

Gewiß keine geschlossene dramatische Handlung und nicht einmal eine überzeugende Darstellung der Schalksfigur. Aber ein Buch, geschaffen von einem Musiker, den es drängt, für vielfache Motive eine entsprechende musikalische Ausdrucksform zu finden. Es gibt vielleicht kaum

ein in diesem Sinne dankbares Motiv, das Stieber ausgelassen hätte. Aber wie diese Motive sich dramatisch nicht verschlingen, so tun sie es auch musikalisch nicht. Die Partitur gewährt gewissermaßen einen praktischen Anschauungsunterricht über eine große Reihe musikalischer Ausdrucksformen, deren jede sinn- und stilgemäß dem augenblicklichen Handlungsvorgang unterlegt oder angepaßt ist. Aus der Inhaltsskizze geht schon hervor, daß in diesem Werke so ziemlich alle Motive und Requisiten der Opernliteratur sich ein Stelldichein geben: Schelmen, Ritter, Mönche, Volk, Geburt und Tod, Liebe und Verrat, ausgelassene Feste und Grauen vor der Pest — was lassen sich da musikalisch für Stimmungen herausholen! Nun habe ich nicht den Eindruck, daß Stieber als ein Musikgelehrter jedes Motiv und jede der augenblicklichen Stimmungen mit akademischer Exaktheit musikalisch projiziert; vielmehr will es mir scheinen, als würde er in jedem Falle innerlich, schöpferisch entzündet und träfe auf dem Wege der Inspiration den zutreffenden musikalischen Ausdruck. Wäre er nur der Gelehrte und Akademiker, zu dem man ihn schon hat stempeln wollen, er hätte gewiß eine glatte, flüssige, eben korrekt-akademische Partitur in klassischer oder klassizistischer oder Wagnerscher Form geschrieben. In Wirklichkeit aber hat er eine Partitur geschrieben, die einen durchaus mosaikartigen Charakter trägt und an Buntscheckigkeit so ziemlich alles übertrifft. Wenn man sagt, er habe sich zu keinem Stil entschließen können, und feststellt, daß von Haendel bis Strauß so ziemlich alle Komponisten beigesteuert haben, so ist das gewiß richtig. Wenn man aber den Charakter des Buches, wie er hier kurz zu kennzeichnen versucht wurde, in Betracht zieht und die Vielfältigkeit der darin angeschlagenen Motive, so wird man auch gerade finden können, daß eine derart mosaikartig zusammengesetzte, jedes Motiv und jede Stimmung für sich einfangende Musik der adäquate Ausdruck ist und daß in diesem Sinne Buch und Musik stilgemäß zusammengehen. Vielleicht erklären sich die starke Interessiertheit der Hörerschaft bei der Uraufführung und der stürmische Erfolg nicht zuletzt daraus, daß die berufsmäßigen Musiker im Hause sehr stark vertreten waren, und es bedarf nach dem Gesagten keiner weiteren Erklärung, daß ihr fachliches Interesse durch diese Musik aufs stärkste angeregt werden muß.

Ob sich auch das breitere Opernpublikum für das Werk wird erwärmen können, bleibt abzuwarten. Das Buch — das weiß man ja aus zahlreichen „klassischen" Beispielen — braucht kein Hinderungsgrund zu sein. Wohl aber könnten einer breiteren Wirkung die sichere Führung der Solostimmen und die eindrucksvoll aufgebauten Chöre förderlich sein, die von den reichen Erfahrungen Stiebers als Bundeschormeister der Vereinigten Norddeutschen

Hannoversches Anzeiger Nr. 11 14.1.1936 4/1

27

Erfolg eines hannoverschen Komponisten:

Hans Stieber: »Till Eulenspiegel«

Opern-Uraufführung im Leipziger Neuen Theater

Der Eulenspiegelstoff hat seit jeher die Komponisten gereizt. Eine volkstümliche Figur, ein ganzer Kerl, ein reiches Szenarium von unwiderstehlich komischen Streichen — man möchte glauben, es wäre der sicherste Erfolg. Aber in der langen Reihe von Versuchen, die die Musiker immer wieder



Hans Stieber

unternommen haben, diesen handgreiflich wirksamen Stoff für die Oper fruchtbar zu machen, findet sich keiner von wirksamer Dauer des Erfolges. Ob man — um einige Beispiele besonders herauszugreifen — an Reznicels „Eulenspiegel"-Oper (Karlsruhe 1902), an die Hugo Rüters (Braunschweig 1912), an die von Walter Braunfels (Stuttgart 1912) oder an irgendeine der zahlreichen anderen denkt, sie alle sind vergessen. Merkwürdig auch, daß Richard Strauß, dem man wohl einen Blick für Bühnenstoffe zutrauen darf, die Eulenspiegel-Figur nur für eine symphonische Dichtung aufgegriffen hat, und merkwürdig, daß aus ihr der Held so vieler unvergessener Schalksnarrheiten deutlicher und humorvoller zu uns spricht als sonst aus irgendeinem Werk, das ihn uns lebendig vorführen will. Die Unmöglichkeit, auch nur einen größeren Teil der uns überlieferten Streiche Till Eulenspiegels auf der Bühne zur Darstellung zu bringen, führt immer wieder dazu, daß die Erwartung gar zu leicht enttäuscht wird. Sie führt auch dazu, daß immer versucht wird, die Figur — da sie nicht allein durch ihre Schalkereien verlebendigt werden kann — irgendwie abzurunden oder menschlich zu vertiefen, sie zu einer Art Symbol oder Volksheld zu erheben, dessen Natur von anderer als der gemeinhin gewußten Bedeutung ist. Damit aber ist der Till Eulenspiegel auch schon verdorben. Ein Narr, dessen Narrheiten Philosophie sein sollen, das ist ein merkwürdiger, ein komplizierter Fall.

Dieser Gefahr war sich Hans Stieber wohl bewußt, als er seinen „Eulenspiegel" schrieb. Eine länger denn ein Jahrzehnt gehegte Liebe zu seinem Stoff hat ihn gelehrt, sie zu erkennen. Sie hat ihn auch gelehrt, ihr zu begegnen. Aber ihrer wirklich Herr zu werden? Nun, wer vermöchte zwischen Szilla und Charybdis wirklich Ruhe zu gebieten? Gefahr ist Gefahr. Man kann ihr ausweichen, oder man kann ihr begegnen. Im letzten Fall läßt man ein paar Federn, auch wenn man stark ist, oder man kommt um, wenn man schwach ist. Es ist nicht anders. Wenn Hans Stieber seinen „Eulenspiegel" schreiben wollte, blieb ihm kein anderer als der gefährliche Weg, den schon so viele vor ihm gegangen sind. Auch er konnte aus dem Till Eulenspiegel keine bühnengerechte, dramatische Figur machen. Auch er mußte also um ihn herum eine Art Handlung erfinden. Auch er mußte den Schalk zum Philosophen erheben und sich damit begnügen, nur einige wenige seiner Streiche auf die Bühne zu bringen. An alle dem war im Grunde nichts zu ändern. Höchstens konnte man den Weg weitergehen als die anderen, so weit, daß nicht nur die Narrheit Ernst, sondern dieser Ernst schon wieder Narrheit wurde. So war vielleicht der Gefahr zu steuern, besser, so ließ sich ihr wenigstens interessant steuern. Das nun ist Hans Stieber auch gelungen. Als sein eigener Dichter richtete er sich den Stoff mit vielen wirksamen Zutaten an. Da gibt es einen Auftakt zum eigentlichen Spiel, drei Aktionen auf dem Kasperle-Theater, die betitelt sind „Eulenspiegels Geburt oder das Lebenselixier"; dann gibt es also das Hauptstück, die eigentliche Oper und endlich einen „Ausklang", in dem uns Till ganz persönlich, sozusagen privatissimo, kommt, und leicht erkennen wir da in ihm den Dichterkomponisten selbst, wie er uns sein Wesen, seine unversiegbare, zwangvolle Liebe zur Kunst verständlich machen will.

Im Auftakt wird uns gezeigt, wie Eulalia Pipifax von Ulenhorst den Stein der Weisen ausbrütet, wie ihr Hans Wurst, um ihr Brutgeschäft zu fördern, das Lebenselixier verschafft, das aus Gespensterdrang, Opferblut, Untertanenschweiß, Muttertränen, Asche und Satansstunk gemischt ist, und wie schließlich aus der Weisen Ei trotz Lebenssaft und Elixier nur ein Schalk ausbricht: Till Eulenspiegel. Die eigentliche Oper eröffnet Eulenspiegel mit einem „Schelmenlied", das vom Titelhelden noch bei geschlossenem Vorhang mitten im Zuschauerraum gesungen wird. Ein zwar nicht ganz neues, aber wirksames und hier begründet angewendetes Ueberraschungsmittel. Die Handlung selbst beginnt damit, daß Till als Doktor Miesepichel den Apotheker Stünkel verschalkt, indem er dessen Braut, die Wirtin vom Krug im Himmelreich, zu einem Liebesabenteuer verführt. Daran anschließend gewinnt Till gegen den Bäcker Piepenbrink und einen Haufen Volks eine Wette um ein paar Taler, die er vom Boden aufhebt, ohne daß es jemand hindern könnte, da sich Till seine Rückfront, in die er getreten werden soll, mit einem nägelgespickten Schurz verhängt

Ha

14.1.1936 28 4/2

Erfol

Hannoversche Anzeige Nr. 11

hat. Das also war der lustige Schalksnarr. Nun aber fügt es sich, daß die Wirtin, Stünkels Braut, an der Pest erkrankt und also wähnt sich auch Till angesteckt. Damit er nicht schändlich dahinfaule, sucht er sich durch neue Streiche lieber den Galgen zu verdienen. Als Kämmerer des Herzogs verteilt er unter das Volk ungezählte Geldanweisungen. Mitten in den Freudentaumel der darüber beglückten Menge verkündet der Abt den Ausbruch der Pest. Als die Trommel die Rückkehr des Herzogs ankündigt, stiebt das von Glücksgier und Entsetzen zur Raserei aufgewühlte Volk auseinander. Till allein bleibt auf dem Platz und hält in Fieberdelirien mit dem Meister Urian verzweiflungsvoll Zwiesprache, bis ihn Jul in Schlummer wiegt. Als Till am nächsten Morgen erwacht, fühlt er sich gesund. Seine Krankheit war also nichts als ein „himmlischer Verschalk". Neue Lebenslust erfüllt sein Herz, zumal ihm Jul ihre Liebe gesteht. Da aber wird Till von den Knechten des Abtes, der ihm seinen Zauberspiegel abnimmt, ergriffen und verschleppt. Es folgt eine Gerichtsszene, in der der Abt dem Apotheker Stünkel Leben und Freiheit gegen Auslieferung des Lebenselixiers retten will, in der der Herzog mit dem Abt um Eulenspiegels Zauberspiegel streitet, in der Till zum Tode verurteilt, aber schließlich begnadigt wird. Mit seinem Zauberspiegel führt Till schließlich alle zum Tanz an, bis ihm Stünkel — wohl aus Neid — den Spiegel mit einem Stein zerschmeißt, worauf das ganze Bild in Nacht versinkt. Im „Ausklang" tritt Till vor den Vorhang, beklagt sich über jene, die keinen Spaß verstehen, schwört die Schelmerei ab, sammelt gedankenlos die Trümmer seines Spiegels, setzt sie wieder zusammen, und wird wieder von der Lust zur Schalkerei — „den Stein der Weisen in die Welt zu spiegeln" — bezwungen, der er sich erneut ergeben wird, „solang' es Gott gefällt!"

Eine folgerichtige dramatische Handlung, das sieht jeder, ist das nicht. Es ist ein loses und auch wiederum kompliziertes Hin und Her. Nicht davon zu reden, daß die Schalkerei doch etwas übertrieben als löblichste Sache der Welt, als eine Art erlösender Lebensklugheit gepriesen wird, wenn Till und Jul singen, daß sich doch „stets ein Schelm einfänd, der mit Verschalk und eitel Lachen bannt all übel Wort und Werk im alten Sachsenland". Vor allem auch ist zu viel in die Geschehnisse hineingeheimnist, und das auf widerspruchsvolle und oft irreführende Art. Da besitzt einmal jeder das Lebenselixier, der Apotheker, der Abt, der Herzog, Till, und einmal ist es ein Trank, dann wieder der Stein der Weisen und schließlich Tills Eulenspiegel. Ewig ist von der Pest die Rede. Ist sie da, ist sie nicht da? Niemand erfährt es. Die verführte Wirtin wird durch den Trank des Abtes gesund. Oder hatte sie gar nicht die Pest? Und war Till wirklich krank? Wohl nein. Aber vielleicht hat ihn doch nur der Trank des Apothekers wieder gesund gemacht. Und warum das ganze Gericht, das doch ohne Till sinnlos ist. Und daß Till dabei schließlich doch erscheint, ist ja ganz programmwidrig, sozusagen ein eigenwilliger Schalksstreich. Endlich, warum zerschmeißt der Apotheker Tills Spiegel, der doch alle Feinde untereinander aussöhnt? Das alles sind offene Rätsel, für die uns Hans Stieber die Antwort schuldig bleibt. Das ganze Spiel gibt sich voll metaphysischer Bedeutungen, die aber, genau betrachtet, nur doppelsinnige Andeutungen sind. Das darf leider nicht verschwiegen werden.

Aber man kann sich in dieser „Eulenspiegel"-Oper doch an etwas sehr Positives halten. Einmal an die starke Bildkraft der verschiedenen Szenen, die uns wirklich so etwas wie altdeutsches Leben vorzaubern; zum anderen Male an die Musik. Könnte die Musik allein eine Oper tragen — dagegen sprechen freilich alle Werke wirklicher Opernmeister — so brauchte es Hans Stieber um seinen „Till Eulenspiegel" nicht bang sein. Noch nie hat sein reiches und leichtes Schaffen eine Stufe solcher Klarheit, solcher Konzentration und Formgewalt erreicht wie in dieser so wahrhaft kunstvoll wie licht entworfenen Partitur. Noch nie war sein Streben so ernst und zuchtvoll seine Einfälle durch sinnvolle und strenge Formung zu festigen und zu rechtfertigen, ihnen dadurch dauernden, über die Improvisation hinaus bedeutungsvollen Wert zu geben. In einem selten anzutreffenden Maß vereinigt Hans Stiebers „Eulenspiegel"-Musik souverän altes und modernes Sprachgut, besser gesagt Klanggut, zu einem in sich einheitlich gebundenen, überzeugenden Stil. Vielleicht freilich, daß Hans Stieber in der Durchdringung der Szene mit den Ausdrucksmitteln der Polyphonie zu weit gegangen ist. Die allzu häufige Anwendung der Form des Kanons, die der Partitur ihr besonderes Gepräge gibt, wirkt doch etwas monoton. Sicher wird sich nicht jeder Hörer dieses Kunstmittels immer sofort bewußt. Aber hat sich der Komponist nicht selbst durch dieses Kunstmittel in der Erfindung etwas gehindert? Keine Frage, so geistvoll und gelehrt die Musik gesetzt ist, so klingt sie mitunter in ihrem hoquetierenden, imitatorisch eng verschränkten und oft auch rhythmisch rasch wechselnden Satz unlebendig, nicht nur unromantisch, trocken, ja sarkastisch. Das ist von Fall zu Fall ein Vorteil oder auch ein Nachteil, je nach dem Charakter der verschiedenen Situationen, auf die Dauer aber für die dramatische Mitteilungskraft der Musik auf alle Fälle ein Hemmnis. Wie deutlich wird das an allen den Stellen, da ein einfacher, homophoner Satz plötzlich den Rhythmus der Szene belebt und den Hörer einfach mitnimmt, in Eulenspiegels Schelmenlied beispielsweise, in seinem Lautenständchen, oder in Juls Auftritt und ähnlichen Szenen, wo sich die Erfindung keine Rücksicht auf schwierige kombinatorische Satzkünste auferlegt, wo die Musik ohne viel bedeuten zu wollen, allein das ist, was sie in der Oper sein soll: echter, überzeugender Ausdruck der Situation oder des Charakters. Wie gesagt, an solchen Stellen und an anderen, da volksliedartige Elemente eingeflochten sind, fehlt es nicht. Aber ihr spezifisches Gepräge erhält die Partitur aus einer etwas gelehrsamen Haltung, die alles in allem mehr zum Unpersönlichen und Konstruktiven als zum Persönlichen und Farbigen hindrängt. Bezeichnend dafür auch, daß den großen Ensembles, häufig über kanonische Chöre aufgebaut, die besondere Liebe des Komponisten gehört. Da gibt es dann freilich gewaltige Klangentfesselungen, die trotzdem klar und übersichtlich sind. Die Orgie im dritten Bild zum Beispiel mit ihrem Gegeneinander von Lusttaumel, Flagellantenekstase und Solistenstreit stellt in dieser Hinsicht

4/3

Hannoverscher Anzeiger Nr. 11 14.1.1936

29

einen besonders großartigen Wurf dar. Daneben fehlt es auch im kleinen nicht an hübschen und fesselnden Einfällen. Namentlich das im Oratorienstil komponierte Kasperle-Theater-Vorspiel ist dafür eine richtige Fundgrube. Schade nur, daß dieses von einem bescheidenen Kammerorchester auf der Bühne begleitete Vorspiel nicht durch einen vom ganzen Opernorchester intonierten Auftakt in das Spielganze des Werkes auch akustisch stark genug einbezogen erscheint und daß es in etwas zu dünnen und feinen Klängen gehalten ist. Ueberhaupt hat sich Hans Stieber in der Instrumentation mitunter getäuscht. Das Hic-fuit-Motiv — „bin da gewest" — ist so schwach orchestriert, daß es kaum zur richtigen Wirkung kommen kann. Aber das sind schließlich nur Kleinigkeiten, die leicht retouchiert werden können, und die für das Große des Werkes kaum etwas besagen; denn alles in allem stellt diese „Till-Eulenspiegel"-Partitur*) eine Arbeit dar, die aus dem ganzen Umkreis der zeitgenössischen Opernproduktion alle guten Dinge in sich aufgenommen hat, die fortschrittlich in einem besten und werteschaffenden Sinn anmutet, auch da, wo sie des Stoffes nicht vollkommen Herr geworden ist, und die einen verheißungsvolleren Ausblick auf die Zukunft der Oper und die Probleme ihrer formalen Gestaltung zuläßt, als so viele Neuerscheinungen unserer Jahre.

Dr L. U.

*

Die Aufführung des „Eulenspiegel" fand im Neuen Theater in Leipzig einen höchst festlichen äußeren Rahmen. Ein Parkett von führenden Musikern, Intendanten, Dirigenten, Regisseuren und Kritikern aus Berlin und dem Reich, darunter, um nur einen Namen zu nennen, der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, bereitete dem Stück eine Aufnahme, wie sie hier seit langen Jahren keinem neuen Werk zuteil geworden ist.

Es war ein Triumph des Dichter-Komponisten Hans Stieber, aber es war auch ein Triumph der Leipziger Oper. Die schlechthin zwingende Wirkungskraft der Aufführung beruhte in einem Zusammengehen der musikalischen und der szenischen Kräfte, das ideal genannt werden darf: Paul Schmitz als Dirigent war den unerhörten Schwierigkeiten des weitverzweigten polyphonen Linienspiels der Partitur ganz überlegen. Das Gewandhausorchester entfaltete unter seiner Hand wahre Wunder an heller Schönheit und leidenschaftlicher Eindringlichkeit des Klanges. Seine Solisten vollbrachten in den kammermusikalischen Partien des Werkes Glanzleistungen. Allerdings verleitete hier und da der großzügige Schwung in seiner Auslegung den Dirigenten zu einer etwas zu vollen Klanggebung, die es den Sängern dann nicht leicht machte, sich zu behaupten. Auf der anderen Seite aber wurde vieles auch hinreißend fein und durchsichtig gegeben und immer war der Klang von einer inneren Lebendigkeit erfüllt, die Stiebers Musik in einer hinreißenden Weise zum Klang werden ließ.

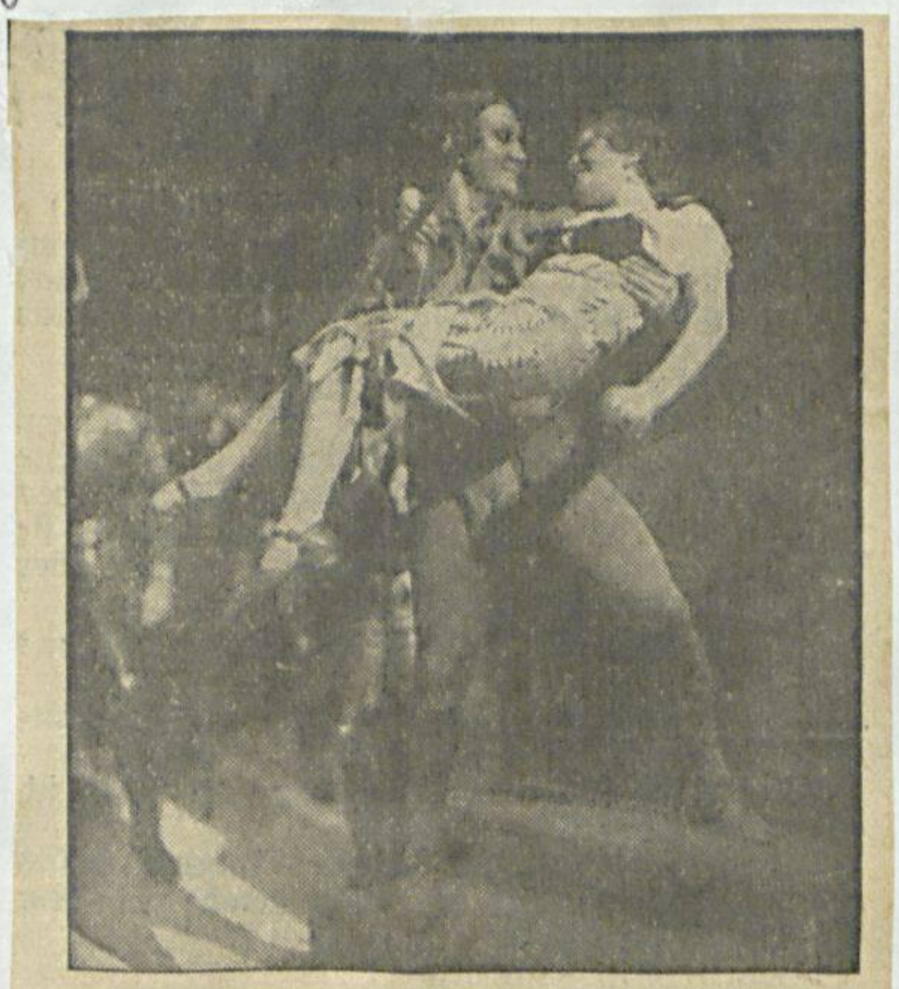
Mit eben solcher Hingabe, die jede kleine Einzelheit bedachte und dann weitblickend zu großen Flächen zusammenfaßte, diente die Regie von Operndirektor Hans Schüler dem neuen Werk. In Bildern von prachtvoller zeichnerischer und farbiger Wirkung, die Max Elten in einem modernen Breughel-Stil schuf, wurde die Atmosphäre deutschen Lebens in alter Zeit wundersam lebendig. Wirkungen von köstlich heiterer Frische, wie beim Fest der Zünfte unter der Linde, und von einer monumentalen Grausigkeit, die den Geist des dunklen Mittelalters erschütternd anschaulich werden ließen (so in der Flagellanten-Szene), stießen hart aufeinander. Das Kasperlspiel mit den starren, lebensgroßen Puppen — der Komponist hat wohl die Verkörperung der Figuren „durch lebendige Darsteller auf Kasper-Puppen-Manier" ursprünglich anders gemeint — erschien zunächst etwas starr. Aber das wurde gerechtfertigt durch die ganze eigene feine Wirkung des Augenblicks, in dem dem Stein der Weisen urplötzlich ein Wesen aus Fleisch und Blut, der kleine Eulenspiegel, entspringt, dessen strahlendes Lachen zu den toten Puppengesichtern in vielsagendem Gegensatz stand. Im übrigen war im eigentlichen Spiel jede Figur überzeugend lebendig angelegt und mit einer überfließenden Fülle feiner kleiner Einfälle durchgeführt.

Freilich wird es nicht immer leicht sein, für den Till und seine Gefährten Sänger zu finden, denen diese Partien in jeder Weise so liegen, wie Alfred Bartolitius und Irma Beilke, denn Tenöre, die ein solches stimmliches Vermögen und hohe Musikalität, eine glänzende, elegante Erscheinung, sprühendes Spieltemperament und eine so tiefe Geistigkeit im schauspielerischen Ausdruck in sich vereinen, sind nun einmal nicht häufig. Ebenso geschlossen war die Leistung Irma Beilkes, die sich auf eine überragende Koloraturbeherrschung bei wundervoll warmem Stimmklang und eine unendlich feine und reizvolle Darstellung gründete. Prachtvoll lebendige Figuren waren neben all den anderen Walter Zimmer als Abt, Walter Streckfuß als Apotheker und Friedrich Dalberg als Herzog, und auch dem Chor (Johannes Fritzsche) gebührt hohe Anerkennung.

Die Hörer ließen sich gleich von den hintergründigen Humoren des Kasperspieles so gefangennehmen, daß sie noch lange in die Ouvertüre hinein klatschten. Dann gab es an den Aktschlüssen Beifall in steigendem Maße — nach dem Wiegenlied im zweiten Akt allerdings herrschte erst eine lange, ergriffene Stille — und am Schluß konnten die Mitwirkenden, mit Paul Schmitz und Karl Schüler an der Spitze, sich nicht oft genug zeigen. Und als dann der Dichter-Komponist in seiner gewinnenden Bescheidenheit plötzlich einmal vor dem Vorhang stand, brach der Jubel los, wie ihn diese Mauern nur an ganz großen, seltenen Tagen erlebt haben werden.

Dr. Waldemar Rosen

*) Textbuch und Klavierauszug zu Hans Stiebers musikalischem Spiel „Der Eulenspiegel" sind im Thalia-Verlag Leipzig erschienen.



3 Photos E. Hoenisch, Leipzig

Bartolitius als Till und Irma Beilke als Jul

Ha

Erfol

30

Hannoverscher Anzeiger Nr. M 14.1.1936



Szenenbild des 1. Aufzuges von Hans Stiebers „Till Eulenspiegel“

Neue Leipziger Zeitung 14. 1. 1936 31 3/1

Jenner 1936

Uraufführung: „Der Eulenspiegel"

Musikalisches Spiel von Hans Stieber im Neuen Theater

„... daß sich am End in jeder Not noch stets ein Schelm einfänd ..."
Eulenspiegel, 3. Akt, 4. Bild.

Eulenspiegeleien und tiefere Bedeutung

Ein heiteres Spiel mit tieferer Bedeutung um die Schalkfigur des Till Eulenspiegel, der einst im Niedersächsischen sein derb-tolles Unwesen trieb — gewiß ein Thema von starker volkstümlicher Bildkraft und daher verlockend genug für die poetische, szenische und musikalische Fantasie. Der Dichterkomponist Hans Stieber hat also mit der Wahl dieses wirkungsvollen Stoffes einen sicheren Blick bewiesen und einen glücklichen Griff getan. Da der etwas fragwürdige Held mittelalterlicher Schwänke und Possen für eine moderne dramatische Gestaltung kaum genug Schwere besitzt und daher einer Umwandlung und weltanschaulichen Vertiefung bedarf, so ergibt sich als sozusagen metaphysische Grundlage beinahe zwangsläufig die allgemein gültige Idee des Spieles: die Notwendigkeit des Schalkes im Weltgetriebe gestern, heute und morgen, wo er mit seinem Lachen das Gleichgewicht zu halten hat gegen die allzu schwerfällige Seßhaftigkeit und ungerechtfertigte Ueberheblichkeit, in welcher Gestalt diese auch auftreten mögen, und eine heitere Abwehr zu bilden gegen allen Aberglauben und äußere wie innere Pestilenz. Aus dieser übergeordneten Idee heraus wird auch dem Till die Jul zugesellt, das entlaufene Lübecker Goldschmiedstöchterlein — als Lebens-Spielgefährtin und ewig-weibliche Gewähr für die Unsterblichkeit des Geschlechtes der Eulenspiegel.

Dramatische Gestaltung

Die Hand, so glücklich in der Wahl des Stoffes, bewies aber nicht die gleiche Sicherheit in dessen Gestaltung. Obgleich Hans Stieber sein Bühnenwerk „ein musikalisches Spiel" benennt (und damit wohl zum Ausdruck bringen wollte, daß es vielleicht mehr als nur eine Oper, jedenfalls aber nach Inhalt und Form etwas anderes bedeuten solle), so kann dennoch auch für den musikdramatischen Aufbau des „Eulenspiegel" die Gültigkeit von Verdis bekannter Forderung von „Charakteren und Situationen" nachgewiesen werden. Hans Stieber hat sich an das oft bewährte Rezept gehalten und um eine handfeste und wirksame theatralische Gestaltung bemüht. Ein „Vorspiel auf dem Kasperletheater", die drei Aufzüge des eigentlichen „Spieles" und ein kurzer Epilog vor dem Vorhang ergeben die dramatische Anlage. Das Vorspiel gibt den Bilderbogenbericht von der sagenhaften Geburt des Eulenspiegel aus dem Riesenei der Eulenmutter, die von Hans Wurst mit dem Lebenselixier (zusammengebraut aus Gespensternotdurft, heiligem Opferblut, Untertanenschweiß, Muttertränen, Asche der Verwesung und Teufelsstunk) gelabt wurde. Mit Kasperles Schellenkappe und Eulalias Einglas, das in seiner Hand zum Spiegel wird, ausgerüstet tritt der junge Fant seine abenteuerliche Lebensfahrt an — der Auftakt im Orchester (eine bedeutsame musikalische Vorwegnahme der Liebesszene zwischen Till und Jul) und das Schelmenlied, von Eulenspiegel im Zuschauerraum gesungen, leiten zum Spiel über.

Der Grundgedanke: Eulenspiegel im lustigen Krieg gegen alle Welt, gegen Ritter, Pfaffen und Bürger, ist aber nicht auf die dramatisch knappste, also für die Vertonung (Situationen und Charaktere!) wirksamste Formulierung gebracht, sondern durch allerlei episodisches Geschehen ganz unnötig hinausgezögert. Nächtlich zechende Spießer, deren einer unterdeß von Till gehörnt wird, die drohende Pest, gegen die das Lebenselixier Abhilfe schaffen soll, der Abt, der dem Apotheker das Heilmittel abzwingt, die Jul, die ihren Till sucht, und als Finale eine große volkstümliche Schwankszene — man gewinnt aus diesem recht schwach geratenen ersten Akt — vor allem nachdem nun schon ein Kasperlevorspiel abgelaufen ist — den Eindruck, daß der Autor aus dem Präludieren nicht herauskommt, wo der echte Bühneninstinkt schon längst zugegriffen und gepackt hätte. Denn Eulenspiegels Schicksal beginnt erst im zweiten Aufzug, in den das zur dramatischen Exposition nötige thematische Material recht wohl hätte eingefügt werden können. Eulenspiegel erfährt, daß er die Nacht bei einer Pestkranken verbracht hat, und beschließt, um nicht wie ein Hund verrecken zu müssen, seinen letzten und größten Streich zu spielen oder besser zu führen, der ihn den lustigwürdigen Schelmentod am Galgen einbringen soll. Als Kämmerer des Herzogs verkleidet, verkündet er die Entdeckung des Steines der Weißen, prellt die Spießer um ihre Taler, verschenkt zum Schutz gegen die herannahenden Flagellantenzüge das Lebenselixier freigebig frisch vom Faß und behext mit dem Zauberspiegel alle zu einem trunkenen Tanz. Trommelwirbel, Finsternis — und in einer gespenstischen Vision glaubt Till den Herzog und seine Ritter zu erblicken; er erkennt die Nichtigkeit und Eitelkeit des Lebens, er fordert den Tod und sieht das große Ziel: „Ein Narr ohne Kappe, ein Schalk ohne Schellen, der da wüßt' im Einsamen zu schellen, ohne Laut und Leute der weisen Schelme Schelmenweise, der wäre, fürwahr, der Schelm aller Schelmel" (gedanklich und im Wortklang befindet sich hier der Eulenspiegel auf dem besten Wege zu Nietzsches Zarathustra!) In den Armen der Jul schläft er ein; sie singt dem Weltmüden — eine Solveig-Variante aus dem „Peer Gynt" — das Schlummerlied.

Die unleugbar starken Wirkungen, die von diesem wirklich geschlossenen zweiten Akt ausgehen, erfahren in den beiden Bildern des folgenden Aufzuges keine Steigerung, sondern eine Abschwächung. Till hat gar nicht die Pest gehabt, vielleicht war die Pest überhaupt nicht da, Till und die Jul finden sich, Till wird von des Abtes Häschern ergriffen, Till vor dem Hochgericht des Herzogs. Aber der Stein der Weisen im Spiegel eint alle Gegensätze und zwingt Ritter, Mönche und Bürger zu einem närrischen Freudentanz, bis dann der altböse Feind und Spießer den Spiegel mit einem Steinwurf zerschmettert. Dunkelheit — Till vor dem Vorhang, vorwurfsvoll, lebenssatt — aber die alte Schelmenweise verscheucht die feige Anwandlung, Till nimmt den alten Kampf auf, um immer neue Spiegel zu machen „und wenn ihr sie mir hundertmal zerschmeißt!"

A

F

Neue Leipziger Zeitung

14.1.1936

32 3/2

Die Musik

Aber auch schon eine achtungsvoll-behutsame Zerlegung des musikalischen Spieles ergibt deutlich, daß hier die verschiedensten Motive vermischt sind, die jedes für sich ein gutes Libretto ergeben hätten, zusammengenommen aber, die in sich geschlossene dramatische Wirkung beeinträchtigen: Till und die Jul, das Lebenselixier und die Pest, der Stein der Weisen im Glas und die Narren, die sich nicht offen zur Schellenkappe zu bekennen wagen. Ueber all diese Mängel einer einheitlichen Gestaltung vermöchte nun eine von leidenschaftlichem, echt dramatischen Atem erfüllten Musik hinwegzureißen. Trotz einiger guter und hoffnungsvoller Ansätze hat aber Stieber nicht die schöpferische Kraft, uns dieses große Musikerlebnis zu schenken. Die Partitur ist mit großem Fleiß und Gewissenhaftigkeit gearbeitet und instrumentiert, der Beziehungsreichtum der motivischen Verflechtungen bleibt bewundernswert, wenn auch manches davon mehr auf dem Papier steht denn zu eigentlichem Klangleben erwacht. Stiebers Vorliebe für kontrapunktisches Musizieren wird durch ihre allzu hemmungslose Beredtsamkeit zur Gefahr; der echte Dramatiker ich weit sparsamer in der Verwendung komplizierter Mittel; er wird sie nur dort einsetzen, wo sie sich aus der Handlung sinnvoll ergeben und sonst den Ausdruck auf eine schlagkräftige Unterstreichung von Wort und Geste konzentrieren. Bei Stieber aber läuft die immer sehr gekonnte und geistreiche Musik gar zu oft beziehungslos neben der Handlung einher, so daß man fast den Eindruck gewinnt, als ob die Gesangsstimmen erst hinterher in das polyphone Gewebe eingefügt worden seien. Starke Wirkungen gehen aus von der dünn-verspielten Jahrmarktsmusik zum Kasperletheater mit der parodistischen Führung der Rezitative; eindrucksvoll ist auch die humorvolle Aufnahme alter Musizierformen, KanonischerChorsätze unter Verwendung von Volksweisen oder Anlehnung an den Volkston, weiterhin noch so manche gut erfundenen Tanzweisen aus den musikalischen Grenzbezirken zwischen Smetana und Lortzing und einige Buffoszenen der Jul und des Till; als theatralisch wirksamste Szene bleibt noch die Geistervision Tills, eine melodramatische Szene mit Saxophonsolo und Schlagzeug, haften. Anderes wiederum gelangt nicht über eine, wenn auch mit bedeutendem handwerklichen Geschick ausgeführte Tonmalerei hinaus: so die Pestschilderungen, der Totentanz im zweiten Aufzug, das reichlich trockene Fugato des Zuges zum Richtplatz; vor allem aber vermißte man die im Textbuch versprochene „unerhört aufgelockerte Tanzweise" in dem großen Eulenspiegeltanz des Schlußbildes. Hier — in der Erfindung eines mitreißenden Rhythmus und einer verlockenden Schelmenmelodie hätte sich der große Musiker und Musikdramatiker beweisen müssen — und es lag wohl nahe, daß man gerade an dieser Stelle an den berauschenden Klang und den überlegenen Witz der Straußschen sinfonischen Dichtung gleichen Namens denken mußte. Als Ganzes: viele hoffnungsvolle Einzelheiten und ein die theatralische Begabung verratender zweiter Akt, der sich wohl als Hauptteil in die Fassung eines neuen stilistisch einheitlichen Eulen-Spiegels einfügen ließe.

Die Aufführung

Der festlichen Leipziger Uraufführung kommt das große Verdienst zu, alle nur möglichen theatralischen Wirkungen aus dem Werke gezogen zu haben. Unter der temperamentvoll-beschwingten musikalischen Leitung von Paul Schmitz und der Bühnenleitung von Hans Schüler und Max Elten erstand die Eulenspiegelwelt zu buntem Leben und Treiben — in der zusammengeflickten Jahrmarktslustigkeit der Kasperlebühne, in den nach dem Vorbild niederländischer Meister geschaffenen eindrucksstarken Bühnenbildern und den von Gerda Schulte entworfenen Kostümen, nicht zuletzt auch in den wirklich „unerhört aufgelockerten" Leistungen der Solisten und Chöre. Allen voran Alfred Bartolitius, ein unwiderstehlicher Schalk von bezwingender tänzerischer Eleganz, der auch die Wandlung zum Verzweifelten überzeugend in Gesang und Spiel zu gestalten vermochte; neben ihm die Jul von Irma Beilke, die ebenso sehr in der atemlos-erregten Geschwätzigkeit des ersten Auftrittes wie in den lyrischen Szenen eine weite Leistung bot. Walther Zimmer als ränkesüchtiger Abt, Friedrich Dalberg als stolzer Herzog und das Quintett der Möllner Spießer (Streckfuß, Hentschke, Reinecke, Falke, Frigge) gaben ausgezeichnet durchdachte und aufeinander abgestimmte Charakterstudien; dazu die grotesken Figuren des Vorspieles, die von Mitgliedern des Ballets (Leitung Erna Abendroth) in den herkömmlich-drolligen Masken dargestellt und von ersten Solisten unter Anführung von Camilla Kallab als besorgte Eulenmutter und Hanns Fleischer als munterem Hans Wurst gesungen wurden. Die frischen Chöre (Leitung Johannes Fritzsche) und das Stadt- und Gewandhausorchester trugen wie immer als treue und bewährte zum großen Erfolg des Abends bei. Der Autor konnte inmitten der Leiter und Darsteller des Spieles die Ehrungen des beifallsfreudigen Hauses entgegennehmen. Die Leipziger Opernbühne hat mit dieser Uraufführung ihre künstlerische Bedeutung erneut bewiesen.

Heyer.

A

Neue Leipziger Zeitung 14.1.1936

3/3

33

Berliner Kritik:

Ablehnung des Stücks — Lob der Aufführung

Berliner Tageblatt

... weltanschauliche und heitere Oper, symbolisches Märchen und fröhlicher Spaß, Mystik und Volkstanz greifen hier ineinander.

Die Partitur ist buntschillernd wie der Text. Volksliedhafte Partien wechseln mit knalligen Opernszenen (die wirkungsvollste, im Sinn des Theaters ist die gut aufgebaute Orgie im zweiten Akt).

Im ganzen: eine ehrliche Arbeit, aber eklektisch und trocken.

Der bunte Wechsel der Bühnenvorgänge und die musikalische Eingänglichkeit der Hauptnummern sichern ... eine starke Publikumswirkung — auf jeden Fall, wenn er so schlagkräftig gegeben wird wie in Leipzig. An einem solchen Abend lernt man jenen höchsten Grad von Stilwillen und Arbeitsdisziplin kennen, dessen das deutsche Operntheater fähig ist ... Musik und Szene waren eine absolute Einheit. Die Einstudierung war von letzter Präzision. Jede Geste war überlegt, durchgebildet — und doch wirkte alles ganz zwanglos. Die Sänger bewältigten die schwierigen und oft unsanglichen Partien mit staunenswerter Selbstverständlichkeit. Die rhythmische Deutlichkeit war phantastisch, im Orchester wie auf der Bühne ...

Die Aufführung war ein glänzender Erfolg für das Leipziger Opernhaus. **Heinrich Strobel.**

BZ am Mittag

Wer für das Theater arbeitet, muß seine Requisiten anwenden können. Den Satz darf man nicht umkehren. Sonst entsteht eine Oper von der Art, wie sie Hans Stieber geschrieben hat ... Alles, was das Theater hergibt, wird verwendet: Liebe, Tod, Henker, Pest, Ritter, Mönche, Vision, Sauferei, Volksfest, Kammerszene. Es fehlt nichts ... als die dramatische Idee, die das Vielerlei zum Ganzen schließt. Die Konflikte sind Scheinkonflikte, die Kräfte und Gegenkräfte sind Schein. Da prallt nirgends etwas gegeneinander, sondern es reiht sich Wirkung an Wirkung, die eben deshalb ohne echte Wirkung bleiben ...

Eine schlagkräftige, melodisch und rhythmisch sinnfällige Musik könnte manchen Mangel des Buches, das eine sehr anständige, sprachliche Form hat, wieder aufheben. Doch da kommt uns Stieber mit einer gelehrten Kontrapunktik, deren Fugen, Kanons, Passacaglien, Variationen nirgends den zündenden Kontakt zum Theater haben. Die weitaus meisten dieser Stücke dürfte man untereinander austauschen und an anderen Stellen des Werkes einfügen: so undramatisch sind sie. Es gibt keine Solonummer, kein Duett oder Ensemblesatz — die Chöre ausgenommen —, der wirklichen dramatischen Ausdruck hergibt.

Das Erstaunliche geschieht: das Publikum begrüßt das Werk mit starkem, mit anhaltendem Beifall. Für solchen Widerhall gibt es nur eine Begründung: die Qualität der Aufführung. Leipzig hat aus dem Stück das Menschenmögliche herausgeholt ...

Eine musterhafte Aufführung, deren Geist und Disziplin den Abend zum Gewinn machen.

E. v. d. Nüll.

Zeichnung: F. Fischer

Unter der Tanzlinde (3. Bild).

34 2/1

Neue Leipziger Zeitung. 2.3.1936

„Große Oper" im Neuen Theater

„Aida" in vollständiger Neugestaltung

„...ich sage nun schon zum zwanzigsten Male, daß ich nichts will als das eine: Erfolg. Und darum nehme ich mir die Freiheit, daher nehme ich den Mut, all das anzugeben, was mir nötig scheint, um dieses Ziel zu erreichen..." — so lautet eine Stelle aus dem umfangreichen Briefwechsel der Aida-Periode von 1870/71, da Verdi im glühenden Schaffensrausch noch Zeit und unendliche Geduld (diese gemischt mit starkem Temperamentausbrüchen) fand, mit dem Librettisten tausend Einzelheiten der Text- und Versgestaltung, des dramatischen Aufbaus, der Aufführungspraxis zu erörtern und dabei doch immer das große Ziel, das er sich selbst, weit über den ursprünglichen Zweck dieses auf Bestellung geschriebenen Werkes hinausgehend, gesteckt hatte, unverrückbar im Auge zu behalten. Erfolg! — im Munde eines kleinen Dutzendtalentes würde das Wort gar bald schon einen fragwürdigen Klang annehmen; das Genie jedoch konnte mit großartiger Gelassenheit sich über alle daraus entspringenden Mißdeutungen hinwegsetzen und auf das Endziel alles Kunstschaffens und Kunsterlebens hinweisen: die bei der Gestaltung des Kunstwerkes aufgewandten Kräfte und Mittel nun auch in Wirklichkeit umzusetzen, mit anderen Worten: alle nur erdenkbaren Wirkungsmöglichkeiten dem Werke abzugewinnen, um damit die größtmöglichste Annäherung an die ursprüngliche schöpferische Vision zu erreichen. Alle großen Künstler haben seit jeher solchen „Erfolg" ersehnt und erstrebt, nicht alle freilich fanden den Mut, so unumwunden wie Verdi das Ziel ihrer Wünsche einzugestehen.

Mit „Aida" hat Verdi einer Zeit, in der Wagners Musikdrama allein zukunftsträchtig zu sein schien, noch einmal die Idealform der „großen Oper" geschenkt — und hat damit über alle spöttische Geringschätzung oder Ablehnung der Zeitgenossen triumphiert und sich vor der Zukunft nicht gegen, sondern neben Wagner behauptet. (Denn Kunstwerke von höchstem Rang können wohl miteinander verglichen, nicht aber aneinander gemessen werden!) Die „große Oper" Verdis zu glanzvollen Leben wieder erweckt zu haben, ist das Verdienst der Leipziger Opernregie, die mit dieser neuen Tat selbst den Erfolg der „Till Eulenspiegel"-Inszenierung vom Beginn des Jahres übertroffen hat. Was der Spielleiter Hans Schüler mit seinen Mitarbeitern (Max Elten, der die Bühnenbilder schuf, Gerda Schulte, die die Kostüme entwarf, und Oswald Ihrke, der die technischen Zauberkunststücke überwachte) an dekorativen und szenischen Wirkungsmöglichkeiten ersonnen und gewonnen hat, grenzt schon ans Märchenhafte. Bewundernswert bleibt vor allem die konsequent durchgeführte Steigerung der beiden ersten Akte bis zur Siegesfeier (mit der Treppe als szenischem Symbol der Handlung!). Noch ist sie in der ersten Szene hinter einer Tempelmauer verborgen, aber beim Erscheinen des Königs versinkt die Mauer und enthüllt die ersten Stufen, auf denen der König thront; geheimnisvoll führt die Treppe im Tempel zu Memphis in dämmernde Höhe empor, verborgen kann sie hinter den zart abgestimmten Farben des Frauenzeltes erahnt werden, bis dann in dem riesenhaften Marschfinale des zweiten Aktes die ganze gewaltige Höhe von 30 Stufen lichtüberflutet daliegt. (Diese Höhe mit königlichem Anstand hinabzuschreiten ist an sich schon ein kleines Kunststück!). Exotischen Zauber atmet der Nilakt, unheimlich drohend ragen die Mauern in der Gerichtsszene empor und mit schicksalhafter Schwere lastet der Schlußstein über dem düsteren Grabgewölbe der Liebenden. Dekorationen, Kostüme, Farben, Formen und Bewegung sind zu den wunderbarsten und oft wirklich völlig überraschenden harmonischen oder wiederum kontrastierenden Wirkungen verbunden (kleine Schönheitsfehler sind die Aufstellung einer Musikkapelle mit ihren wenig stilgemäßen Instrumenten auf der Tempelterrasse oder das gar zu sehr an eine Revue gemahnende Hinabschreiten der Priester in die unterirdischen Gewölbe). Eine Gefahr dieser Neugestaltung könnte nun freilich darin zu erblicken sein, daß die Augen allzu sehr, bei vielen der Besucher jedenfalls weit mehr als die Ohren in Anspruch genommen werden, und daß die Aufmerksamkeit daher leicht vom Mittelpunkt des Operngeschehens, von der Musik zu sehr auf die rein optischen Eindrücke hingelenkt werden mag. Es möge darüber nicht vergessen werden, daß mit größtmöglichster Werktreue nicht Altägypten, sondern Verdi uns nahegebracht werden sollte, daß also der Ausstattungsprunk der „großen Oper" in jenem Augenblick jede künstlerische Berechtigung

Neu

verliert, in dem die Bühnenwirkung sich nicht mehr mit der vom Meister angestrebten künstlerischen Gesamtwirkung deckt. Dem „Eulenspiegel" als dem schwächeren Kunstwerk kam diese Theaterbesessenheit der Gestaltung zweifelsohne sehr zustatten; in „Aida" jedoch bringt sie zuweilen ein Zuviel an szenischen Einfällen. Für Verdi war Aegypten schließlich nur ein Vorwand, um die ewigen Themen, die ihn immer bewegten, um Liebe und Tod, Freiheit und Vaterland aufs neue besingen zu können.

Daß die verzehrende Glut der Verdischen Tonsprache, ihr dramatisches Brio nicht immer und überall zu völlig freier Entfaltung gelangt, liegt eben in dieser Verlagerung des Schwergewichtes auf die szenische Neugestaltung begründet. Paul Schmitz blieb aber stets auf klare und überlegene Musikdeutung bedacht und schuf eindrucksstarke dramatische Steigerungen (das großartige Marschfinale des zweiten Aktes, das allmähliche Crescendo der nächtlichen Szene am Nil, die religiös-exotische Stimmung des Tempelbildes seien besonders hervorgehoben!). Ilse Schüler als Aida bot eine neue Probe ihrer starken Begabung, die freilich in Spiel und Gesang nicht so sehr mit dem heroischen Ausdrucksstil Verdis als mit dem Verismus der nachverdischen Periode vertraut ist. Die Stimme klingt schön, dramatisch kraftvoll und strahlend in der hohen Lage (doch droht das Anschwellenlassen des höchsten Tones zur Manier zu werden). Noch schwieriger ist die Besetzung der Partie der Amneris, die (nach Verdi) „das Wesen des Hochdramatischen haben und die Szene beherrschen muß". Camilla Kallab beherrschte nun wirklich die Szene als stolze „Tochter der Pharaonen" in einsamer Hoheit und gefährlicher Schönheit; sie vermag auch (in der Zeltszene) die unruhig-sehnsuchtsvolle Erwartung glaubhaft zu gestalten, nicht aber die wechselnden, zwischen Liebe und Haß schwankenden, echt weiblichen Stimmungen, jenes innere Beben, „das" — wir müssen wiederum Verdi zitieren — „gewisse Etwas, das man Funke nennen sollte — es wird gewöhnlich mit dem Satz umschrieben: den Teufel in sich spüren!" Die Stimme, dunkel vibrierend, reich und voll ausschwingend, entfaltet sich am reinsten im Sologesang oder im dramatischen Dialog; es gelingt ihr aber nicht immer, sich in den Ensembles (Finale des zweiten Aktes) durchzusetzen. Im ganzen eine in vielen Einzelheiten überzeugende, klug durchdachte, aber noch nicht völlig durchfühlte und geschlossene Gestaltung dieser wohl schwierigsten Partie der Oper. Den Radames sang August Seider mit all dem heldischen Glanz seines Organs (Beifall auf offener Szene nach „Holde Aida"), der König fand durch Walter Streckfuß eine ausgezeichnete Charakterisierung, den Amonasro gab Walther Zimmer mit wahrhaft dämonischer Ausdrucksgewalt (die Ueberredungsszene im Akt war echte Oper in Verdis Geiste!), den Oberpriester spielte und sang Ernst Osterkamp mit strenger Würde, den Botenbericht von der äthiopischen Front überbrachte M. Hentschke. Die Chöre, verstärkt durch den Lehrergesangverein und den Gewandhauschor (Leitung Johannes Fritzsche) verliehen dem berühmten Siegesfinale überwältigende Wucht und Größe, die Ballettszenen (Leitung Erna Abendroth) waren in schöner Natürlichkeit aus der Handlung herausentwickelt. Und nehmen wir schließlich noch das sich bewährende Stadt- und Gewandhausorchester, das freilich den Blicken unsichtbar in der Tiefe saß, so sind alle Helfer genannt, die zum großen Erfolg des Abends beitrugen. **Heyer.**

Neue Leipziger Zeitung

14. 2. 1938

36 3/1

Die Richard Wagner-Festspiele in Leipzig

Eröffnungsfeier mit dem „Liebesmahl der Apostel" – Staatsrat Ziegler hielt die Weiherede –

Glanzvolle Aufführung der Jugendwerke

Neu

Neue Leipziger Zeitung 14.2.1938

3/2

37

Mit den bald kraftvoll flutenden, dann wieder innig versponnenen Klängen der Suite Nr. 3 in D-Dur von Johann Sebastian Bach wurde die Eröffnungsfeier des Richard Wagner-Gedenkjahres im Neuen Theater am Sonntagvormittag eingeleitet. Die Kunst des Mannes, der zwar kein Sohn der Stadt Leipzig, wohl aber über ein Menschenalter ihr treuer Bürger gewesen und nun ihr unsterblicher Thomaskantor geworden ist, schuf in der hervorragenden, von edelstem Musiziergeist beseelten Wiedergabe durch das Stadt- und Gewandhausorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Paul Schmitz die Grundstimmung, aus der die Ansprache des Reichskultursenators, Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler, Weimar, erstand. Von dem gedanklichen Leitmotiv ausgehend, daß Wagners Werk und Wirken „den denkbar wertvollsten Beitrag zur Bewußtwerdung des deutschen Menschen schlechthin" geliefert habe, hob der Redner mit allem Nachdruck hervor, daß die Geniewerdung und Genieleistung immer als „ein Geschenk der Gottheit an die Völker" betrachtet werden müsse. Gerade Wagner lehre uns nicht nur die Ehrfurcht vor seiner künstlerischen Tat, sondern auch die Ehrfurcht vor den Ahnen, den „Wurzeln kaum vorstellbarer Kräfte". Wenn man die Atmosphäre des mitteldeutschen Raumes empfinde, in dem Wagner geboren sei, dann werde man auch klar erkennen, daß zu der in der jüngsten Vergangenheit geschaffenen kulturpolitischen Nord-Süd-Achse auch eine kulturelle West-Ost-Achse ihren durch die Jahrhunderte wirkenden Lebenskraftstrom verspüren lasse: die Achse, die von dem Frankfurt Goethes ihren Ausgang nimmt und über das Eisenach Luthers und Bachs zum Weimar der klassischen Epoche der Wieland, Herder, Goethe, Schiller, aber auch der Stadt eines Franz Liszt und Friedrich Nietzsche hinführe und von da über Leipzig, die Bachstadt, die Gewandhaus- und Thomaskirchen-Stadt, die Wirkungsstätte eines Schumann und die Geburtsstadt des großen Jubilars nach dem Dresden eines Weber, Schiller und wiederum Wagners sich erstrecke. Nicht das Weltbürgertum, sondern der tätige Anteil an der Erziehung und Fortbildung des Volkes sei das vornehmste Kennzeichen des Genies; von da aus entspringen ihm erst jene Kräfte, die ihm auch die übernationale Weltwirkung sichern. Das Idealbild des deutschen Volkes und seiner Kultur, wie es nun in der Gegenwart von einer zielbewußten Staatsführung verwirklicht werde, haben die großen Meister künstlerisch schon längst geschaut und vorgebildet;

keiner aber habe die Idee „Volk" so klar erkannt wie Richard Wagner, und dieses kulturpolitische Wirken wiege ebenso schwer wie sein künstlerisches Werk.

Wagners Genietat bestehe in der „Wiedererweckung der germanischen Gottheit" und des damit verbundenen großartigen deutsch-germanischen Sagenkreises. Dem Wagnerschen Drama als der ureigensten Ausdrucksform dieser Weltanschauung sei allgemeine Gültigkeit und Endgültigkeit gesichert. Freilich bedürfe dieses Werk zu seiner vollen völkischen Auswirkung des neuen von Wagner geforderten Menschentypes: des künstlerischen Menschen, der im Gegensatz zum amusischen Menschen nicht das Nützlichkeitsprinzip, sondern das der Uneigennützigkeit allen Erwägungen und Taten voranstelle. Es sei die spezifisch deutschgermanische Anschauungsweise, daß wir durch die künstlerische, d. h. in diesem Falle die dramatische Gestaltung der Grundprobleme erst unserem Wesen ewige Dauer verleihen. Wagner, als der schärfste Durchdenker des völkischen Ideenkreises, müsse auch als der erste bewußt deutsche Kulturpolitiker bezeichnet werden; daher sei auch in erster Linie die tiefe Liebe und Verehrung Adolf Hitlers für den großen Bayreuther Meister zu verstehen. Nachdrücklichst wurde in diesem Zusammenhang hervorgehoben, daß Genies keiner Rechtfertigung bedürfen, daß in ihrem „gigantischen Subjektivismus" immer auch die höchsten objektiven Wahrheiten enthalten seien. Sache des Volkes aber sei es, anzuerkennen, daß das Genie Recht hat und Recht tut, aber auch zu wissen, daß es keine Schule mache und daher als Vorbild nur im kämpferischen, nicht aber im schöpferischen Sinne zu nehmen sei. So bilden denn Wagners kulturpolitische Schriften die idealen Bausteine bei der Neuformung des deutschen Volkes. Das Thema „Kunst und Politik" habe Wagner als erster angeschlagen und folgerichtig durchgeführt; so sei der von Fichte ausgehende deutsche Idealismus über Wagner bis zu Adolf Hitler erkennbar. Und heute könne schon der umformende Kraftstrom verspürt werden, der aus Wagners Werk auf das deutsche Volk übergehe: durch Wagner künstlerisch wach gerüttelt, werde es nunmehr auch in der Lage sein, in den großen staatsmännischen Ideenzusammenhängen Adolf Hitlers denken zu können. Der „Weltgeist habe durch einen seiner besten Sendboten uns die ganze Tragik des Siegfried-Geschickes vorgehalten und bekundet, daß das heldische, d. h. also das arische Prinzip über die Mächte der Finsternis den Sieg davontragen werde."

Die klar durchdachten und geistvoll formulierten, jeder nur oberflächlichen Festrednerei völlig fernstehenden Ausführungen wurden von der Festversammlung, in der man alle führenden Persönlichkeiten des Leipziger Kulturlebens und viele Gäste von auswärts bemerkte, mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

„Das Liebesmahl der Apostel"

Es folgte die mit Spannung erwartete szenische Aufführung von „Das Liebesmahl der Apostel", das der durch „Rienzi" und „Fliegenden Holländer" berühmt gewordene und zum Hofkapellmeister „auf Lebenszeit" ernannte Dreißiger 1843 für Dresden entworfen hatte. Ein Gelegenheitswerk also — aber schon machen sich — vier Jahrzehnte vor dem Bayreuther Weihespiel! — Parsifalstimmungen und Tönungen verspürbar, wie denn überhaupt in den von Wagner freimütig als „Jugendsünden" charakterisierten Werken so manche Leitmotive des späteren bewußten Schaffens als noch ganz unbewußt empfundene Keimsubstanz aufklingen. Die Bühnenleitung von Hans Schüler hat für das schwere Pathos, die dekorative Gebärde

38 3/3

Neu

Neue Leipziger Zeitung 14. 2. 1938

dieser Musik eine glücklich stilisierte bildhafte Lösung gefunden. Vor nächtig-dunklem Vorhang stehen zuerst die weißen Beduinengestalten des Massenchores auf terrassenförmig ansteigender Bühne. Ein feierlich-romantischer Hymnus erhebt sich, dessen chorische Gegenführungen sofort durch Unterteilung der Chormassen in sichtbare Eindrücke umgesetzt werden. Geisterhaft tauchen auf der Höhe im Hintergrunde Kreuz und Tafel auf, um die zwölf Apostel in der farbigen Tracht eines mittelalterlichen Gemäldes geordnet sind. Langsam steigen sie herab, treten unter die Menge — und bleiben doch getrennt von ihr durch klug ausgewogene Licht- und Schattenwirkungen. Einmal sogar — vor der Rampe — scheinen sie sich aus dem nur Typischen der Erscheinung in scharf geprägte Charaktere zu wandeln, um dann bei den letzten Steigerungen wieder in die ferne Höhe ihres Liebesmahles zurückzukehren. Die musikalischen Schwierigkeiten des Werkes stellen hohe Anforderungen an die Chorkunst, da auf weite Strecken nur a cappella gesungen wird und das Orchester erst spät dramatisch eingreift. Unter der Leitung von Hans Stieber sangen die vereinigten Gruppen der Männergesangvereine: Leipziger Männerchor, Leipziger Schubertbund, Männergesangverein „Concordia", dazu zwölf Mitglieder des Städtischen Opernchores (als Apostel) und ein aus Solomitgliedern der Leipziger Oper gebildeter Kammerchor. Der künstlerische Eindruck der Aufführung war außerordentlich stark; er zeugte nicht allein für die sorgfältige Vorbereitungsarbeit, die hier geleistet worden ist, sondern ganz im allgemeinen für den guten Musiziergeist und das Können der Leipziger Chorvereinigungen. Der Beifall rief die beiden künstlerischen Leiter der szenischen Kantate hervor.

*

Um ein Uhr mittags begaben sich die geladenen Gäste in das Museum der bildenden Künste, um der feierlichen Eröffnung der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt" beizuwohnen. Der städtische Kulturdezernent, Stadtrat Hauptmann, wies mit eindringlichen Worten auf Leipzigs glückhaftes Schicksal hin, daß zwei große Meister und riesenhafte polare Erscheinungen, Bach und Wagner, ihr in Leben und Wirken so eng verbunden waren und sind; er betonte, daß um diese Pole, vor Bach und nach ihm, vor Wagner und nach Wagner, alles musikalische Geschehen kreise, all die Persönlichkeiten und guten Geister, die den Ruf und Ruhm der Musikstadt Leipzig durch die Jahrhunderte hindurch wahren und mehren halfen. Er gab den Betrachtern ein Wort Nietzsches: „Die größten Ereignisse sind nicht unsere lautesten, sondern unsere stillsten Stunden. Nicht um die Erfinder von neuem Lärm, um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt!" als Motto auf dem Rundgang durch die Ausstellungsräume mit. Er betonte nachdrücklich die Verpflichtung der Stadt, die geschaffenen kulturellen Werte der Zukunft in würdiger Form zu erhalten. „Es darf im Staate Adolf Hitlers kein Lächeln geben über Werte der Vergangenheit und keine Liebedienerei dem Gegenwärtigen gegenüber, nur weil es gegenwärtig ist. Werte schaffen — sei die Losung!" Indem er nochmals allen Helfern für ihre Einsatzbereitschaft dankte (Direktor Schulze vom Stadtgeschichtlichen Museum, Custos Dr. Lange, Prof. Dr. Helmut Schultz, Dr. Paul Rubardt u. a.), übergab er die Ausstellung dem Oberbürgermeister mit der Versicherung: Leipzig war, ist und wird die Musikstadt bleiben! hy.

Die Jugendwerke Wagners

Neues Theater — Vorbericht

Des jungen Wagner erste Opernversuche, das dramatische Fragment „Die Hochzeit" und der zum Dreiakter gerundete große Wurf von „Die Feen", fand in einer aus echt nachschöpferischer Fantasie entsprungenen, musikalisch wie szenisch gleich prachtvoll durchgearbeiteten Aufführung den stürmischen Beifall des festlich gestimmten Hauses. Generalmusikdirektor Paul Schmitz erhielt vor dem zweiten Akt eine Sonderovation, jubelnder Beifall kam nach einzelnen Musikszenen, an den Aktschlüssen und am Ende des Abends wurden die künstlerischen Leiter inmitten der Sängerdarsteller immer wieder herausgejubelt. Unter den Hörern bemerkte man neben den maßgeblichen Persönlichkeiten des Leipziger Kunst- und Kulturlebens auch zahlreiche Gäste, darunter den Vertreter von Reichsminister Dr. Goebbels, Staatssekretär Hanke, den Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer Generalintendant Dr. Drewes und Pg. Behrens von der Reichsmusikkamer, Ministerialdirektor Lahr von der Staatskanzlei in Dresden, und der Leiter des Propagandaamtes Sachsen, Salzmann.

Ein großer Beginn des Wagner-Festzyklus in der Musikstadt Leipzig. hy.

Sigmund Graff wohnte der Erstaufführung seines Schauspiels „Begegnung mit Ulrike" im Leipziger Schauspielhaus bei. Ueber die beifällig aufgenommene Inszenierung werden wir morgen berichten.

39 2/1

Neue Leipziger Zeitung 15.2.1938

Leipzigs Richard-Wagner-Festspiele 1938

Die „Jugendsünden" des Genies

Erstaufführung von „Die Hochzeit" und „Die Feen"

Richard Wagner selbst hat seine frühesten Werke bis zum „Rienzi" als „Jugendsünden" bezeichnet. Diese summarische Verurteilung ist vom Standpunkt der später gewonnenen musikdramatischen Prinzipien aus durchaus verständlich, steht aber — wie nachdrücklich bemerkt sein mag — einzig und allein dem Schöpfer zu. Für die Erkenntnis der Entwicklung einer großen künstlerischen Persönlichkeit sind jedoch gerade die Anfänge von wesentlicher Bedeutung, weil aus den frühen, tastenden Versuchen, aus den Unselbständigkeiten, den Um- und Irrwegen schon gewisse Richtlinien und Bewegungsenergien herausgespürt werden können, die im Unbewußten und Unterbewußten schon dem großen Endziele zustreben, das von dem zum Meister Gereiften dann mit klarster Entschiedenheit und Entschlossenheit angegangen und erkämpft wird.

So darf und soll denn die selbstverständliche Feststellung gemacht werden, daß der 20jährige Wagner menschlich, künstlerisch, ideologisch, handwerksmäßig nach vielen Seiten hin gebunden und abhängig ist. „Alles ist Influenz" — hat Goethe einmal gesagt; aber diese Fähigkeit, sich beeinflussen zu lassen, sich hinzugeben und sogar aufzugeben, kommt der Jugend als ein schönes Vorrecht zu. Und hier wird es sich immer wieder erweisen müssen, ob schon genügend eigenpersönliche Grundsubstanz vorhanden ist, die das Erraffte nicht nur zu verschlingen, sondern auch zu verdauen vermag. Das dramatische Fragment „Die Hochzeit" läßt einen den Italienern abgelauschten, sinnlichen Schwung der Melodik verspüren, der nach einem mit beachtlicher Sicherheit geführten Septett abbricht. Aber schon erkennen wir in der dramatischen Anlage ein bedeutsames Leitmotiv Wagners: die Leidenschaft auf den ersten Blick, den Einbruch des schicksalhaften Zwanges in eine sonst noch im opernhaften Schema steckengebliebene Gestaltung. Als aber Wagner dann nach einem Märchen von Gozzi „Die Feen" entwarf, war er sich der Vorbilder völlig bewußt, die er nachahmen, erreichen, übertreffen wollte. Da ist einmal der Mozart der „Zauberflöte" in vielen Einzelheiten zu erkennen: die Königin der Nacht mit ihren Damen, Sarastro, aber auch Papageno und sein Weibchen erscheinen in leichter Verwandlung, geheimnisvolle Fernchöre erklingen, schwere Proben müssen siegreich bestanden werden. Glucks Orpheus hat die Hand im Spiel, wenn König Arindal die Befreiung der Geliebten aus zauberischem Banne ersingen muß. Da sind große Volksszenen, wie sie etwa Auber in der „Stummen von Portici" vorgebildet hat; da hört man neben Einflüssen der zeitgenössischen italienischen Operngewaltigen auch Weberschen Glanz und Schwung, Spohrsche Melodik, Marschnersche Operndramatik, dazu — in einer entzückenden Buffoszene — sogar Lortzings Volkstümlichkeit. Aber gleichzeitig ist schon ganz unverkennbar die Wagnersche Haltung: der Venusberg aus dem „Tannhäuser" taucht auf, das „Nie sollst du mich befragen"-Motiv aus „Lohengrin" ist schon verwendet, „Erlösung" ist das Ziel der Sehnsucht, sogar Walküren-Anklänge und Vorahnungen zum „Parsifal" (so in der Jagdszene des 3. Aktes: „Das Tier kann weinen!") können festgestellt werden. Man könnte zusammenfassend sagen, daß die schöpferischen Triebkräfte schon alle im Keim vorhanden sind, daß aber Wagner im Bestreben, die große romantische Zauberoper zu schreiben, sich der Eigengesetzlichkeit seiner Begabung naturgemäß auf dieser frühen Stufe der künstlerisch-menschlichen Entwicklung noch gar nicht klar werden konnte. So wird uns denn dieses Gesellenstück zum Lehrstück: auch das Genie muß als Talent anfangen, es bleibt ihm nicht erspart, alle Phasen der Entwicklung einer Stilgattung durchzumachen, um zum eigensten Stil hinzufinden. Aber der erstaunlich sichere Zugriff des geborenen Theatralikers und Dramatikers ist überall unverkennbar; und einmal — in der großen Sopranarie des zweiten Aktes — erhebt er sich schon zu der dämonischen Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks späterer Werke.



Szenenbild aus „Die Feen".

Dem Fragment „Die Hochzeit" kommt eine vorwiegend dokumentarische Bedeutung zu: mit starker

40 2/2

Nr. Neue Leipziger Zeitung 15.2.1938

Ergriffenheit erleben wir den Anfang einer ungeheuren Entwicklung, die ersten Steh- und Gehversuche des Musikdramatikers. Daß aber „Die Feen" schon eine stilistisch gerundete Leistung sind, die als durchaus „bühnenfähig" angesehen werden darf, hat die Leipziger Erstaufführung glanzvoll erwiesen. Die langwierigen Vorbereitungsarbeiten, die zahlreichen technischen und sonstigen Proben, von denen zeitweilig eine sagenhafte Kunde herausdrang, haben sich reichlich gelohnt: eine Wiedergabe von solcher musikalischen und szenischen Geschlossenheit, wie sie der Festabend brachte, dürfte in Deutschland — und nicht nur in Deutschland! — schwerlich übertroffen und auch nur ganz selten erreicht werden können. Es blieb keiner der kühnsten theatralischen Wunschträume des Jünglings Wagner unerfüllt. Die meisterliche und phantasievolle Entfesselung des gesamten bühnentechnischen Apparates spiegelte mit immer neuen zauberischen Verwandlungskünsten die feenhafte Welt: Aufzüge und Versenkungen wirkten Wunder, überraschende Farbenharmonien von erlesenem Geschmack und über allem eine klug berechnete Steigerung im Einsatz aller Wirkungsmittel bis zur verklärenden Himmelfahrt des Schlußbildes erzwangen den nicht enden wollenden Beifall am Schluß des Abends. Die Bühnenleitung von Hans Schüler (Bühnenbild: Max Elten, Kostüme: Gerda Schulte, Tanzleitung: Erna Abendroth, Chöre: Johannes Fritzsche, technische Leitung: Oswald Ihrke) und die blutvolle, mitreißende musikalische Leitung von Paul Schmitz mit dem Stadt- und Gewandhausorchester haben im vollkommenen Zusammenklang mit der Wiedererweckung dieses Jugendwerkes dem Genius die schönste nur erdenkbare Huldigung gebracht.

Unter den solistischen Leistungen müssen an erster Stelle die von Gretl Kubatzki und August Seider genannt werden, denen die beiden umfangreichen und gesanglich sehr dankbaren Hauptpartien anvertraut waren. Edelster Wohlklang der Stimme, dramatische Belebtheit und Leidenschaftlichkeit des Vortrags und Gelöstheit von Geste und Gebärde ließen die beiden Partner als ebenbürtig nebeneinander bestehen. Neben diesen zwei großen Leistungen erwies sich in vielen Nebenpartien die stets auf sorgsamste Charakterisierung auch der geringfügigen Einzelheiten bedachte Ensemblekunst der Leipziger Oper. Das Buffopaar Lotte Schürhoff und Walter Streckfuß erhielt für seine virtuos gespielte Szene spontanen Beifall, Maria Lenz, Horst Falke und Hanns Fleischer, Edla Moskalenko, Ellen Winter und Friedrich Dalberg, wozu in der „Hochzeit" noch Ilse Schüler und Heinz Daum, Theodor Horand, Lilly Trautmann, Paul Reinecke u. a. kamen, dazu der prächtige Chor und die Ballettgruppe — alle waren sie an dem verdienten Erfolg beteiligt, der am Schlusse des Abends auf diese auch die höchsten Ansprüche erfüllende, wirklich festliche Aufführung antwortete. Hermann Heyer.

Richard Wagners „Liebesverbot“.

Erstaufführung im Neuen Theater.

Vorbericht.

Ein reizvoller Nachtrag zu den Leipziger Wagner-Festspielen. Am Vorabend von Wagners 120. Geburtstag brachte das Neue Theater in einer vom Rat der Stadt veranstalteten Festvorstellung zum ersten Male Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot“. Das Werk bedeutet zwar für das Wissen um den eigentlichen Wagner keine wesentliche Bereicherung, ist aber bei aller Abhängigkeit von fremden Opernstilen ein erstaunliches Beispiel für die ursprüngliche Musizierlaune des jungen Wagner.

Die durchweg prächtige Aufführung, mit der sich Operndirektor Dr. Schüler als Regisseur, Paul Schmitz als musikalischer Leiter und Karl Jacobs als Bühnenbildner sehr glücklich einführten, war ein voller Erfolg.

Go.

Das Liebesverbot

Wagners Jugendoper im Neuen Theater

Wenn heute im Zeichen der Wagner-Jubiläen eine beinahe hundertjährige Jugendoper des Meisters dazu dienen kann, an den unbekannten Wagner heranzuführen, so darf man die künstlerische Tragweite dieser Entdeckung nicht überschätzen. Wir kennen den Musikdramatiker Wagner vom „Rienzi“ an. Wir erkennen in dieser Oper die vielen Ansätze des jungen Genies zu einem musikalischen Eigenstil, erkennen aber auch die große Abhängigkeit ihrer musikalischen Gebärde von dem klanglichen Prunk der Meyerbeerschen Oper; die Folge der Geniewerke, in denen der Tondichter Wagner ganz Wagner ist, beginnt erst mit dem „Fliegenden Holländer“.

Die komische Oper „Das Liebesverbot“ hat in dieser Reihe erst recht keinen Platz. Weil das erwachende Genie in ihr noch kein Organ hat für das persönliche künstlerische Ethos des späteren Musikdramatikers, hat Wagner selbst das Werk als „eine Jugendsünde“ abgetan. Der ganz aus dem dichterischen Erlebnis gestaltende Meister hat in einem Rückblick auf diese erste Schaffensperiode über die Partitur Gerichtstag abgehalten und dabei freimütig zugegeben, daß sie nicht aus einer besonderen dramatischen Grundstimmung organisch hervorgewachsen ist, sondern lediglich einer schwärmerischen Begeisterung für das melodische Temperament und den spielerischen Witz der zeitgenössischen französischen und italienischen Oper ihre Entstehung verdankt.

Im Anfang steht hier also noch nicht die dichterische Idee. Der mitten in den modischen künstlerischen Strömungen seiner Zeit treibende junge Wagner reagiert mit unbekümmerter Musizierfreude alle die Eindrücke ab, die der auf ihn einstürmende Opernklang der Auber und Boieldieu, der Rossini und Bellini in ihm hinterläßt. Um einen dazu tauglichen Operntext ist er nicht verlegen. Mit einer dramaturgischen Geschicklichkeit, in der sich die dichterische Bildkraft des uns vertrauten Wagner schon fühlbar vorbereitet, verkleinert und vereinfacht er den menschlichen Umkreis von Shakespeares Komödie „Maß für Maß“ zu einem farbenkräftigen Bild aus einem genußfrohen Palermo der Renaissancezeit.

Der Statthalter, von Herkunft natürlich Deutscher mit dunklem Bariton, verbietet all die Freuden, die vornehmlich von tenorsingenden Kavalieren und leichtsinnigen Soubretten auf dem Karneval gesucht werden. Der Edelmann Claudio müßte darum seine galanten Gewohnheiten mit dem Schlimmsten büßen, wenn nicht seine Schwester Isabella mit ihrer Schönheit und ihrem lyrischen Sopran dem finsteren Bariton ein begehrliches Arioso entlockte. Dennoch wird der schlanke Tenor des edlen Luzio nicht bis zum fröhlichen Schlußensemble von Liebesschmerz umwölkt. Frauenlist führt dem zu guter Letzt reuigen Statthalter die von ihm treulos verlassene Gattin in die Arme.

Von dem tragischen Humor Shakespeares ist nichts übrig geblieben. Aber das Buch ist auch nicht plumper und naiver als die Schablonentexte, mit denen die besten zeitgenössischen Operndichter ihre Komponisten versorgen. Vor allem hat es den einen unleugbaren Vorzug: Es enthält brauchbare Opernsituationen, in denen der junge Wagner ganz nach Belieben französisch und italienisch kommen kann.

Er eifert denn auch seinen Vorbildern hartnäckig nach. Anklänge an den späteren Wagner fehlen zwar nicht: Ein Motiv aus Tannhäusers Rom-Erzählung wird in seiner melodischen Linie zu Anfang des Klosterbildes notengetreu vorweggenommen. Gleichwohl ist von einem persönlichen Stil nichts zu spüren. Wenn etwas in dieser Musik an den reifen Wagner erinnern kann, dann ist es das urwüchsische musikantische Temperament, mit dem er die ihn beherrschenden fremden Einflüsse schöpferisch auswertet. Bei aller Abhängigkeit ist er nirgends um einen klanglichen Ausdruck, um einen melodischen Einfall verlegen. Für die heiter gefärbten Szenen bringt er stellenweise eine geradezu überraschende musikalische Laune auf und für die zum Teil schon mit den Mitteln eines Spontini ausgebreiteten Chorensembles ein bemerkenswertes architektonisches Gefühl. Ein paar Ariososätze aus der Partie des Claudio und des Statthalters stechen durch die dramatische Plastik ihrer Orchesteruntermalung hervor; sie machten jeder romanischen Spieloper bis zum jungen Verdi Ehre. Dazwischen kann dieser Wagner auch seine Liebe zu den deutschen Meistern nicht ganz unterdrücken. Ein Oboe-Solo von Weberscher Innigkeit bereitet im Finale des ersten Aktes einen langsamen Ensemblesatz vor, den der junge Beethoven geschrieben haben könnte.

In diesem aus dem Vollen schöpfenden Künstlertemperament liegt auch für eine Aufführung des „Liebesverbots“ auf der heutigen Bühne die volle Rechtfertigung. Daß es ein belangvolles Opernerlebnis hergibt, das bewies die Leipziger Inszenierung, die den Hauptmitwirkenden und den künstlerischen Leitern am Schlusse lebhafteste Anerkennung einbrachte.

Operndirektor Dr. Schüler führte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Leipzig Regie. In der darstellerischen Auflockerung der Szenen, insbesondere in der Bewegung des Chores zeigte er eine sehr glückliche Hand. Wirkungssicher eingesetzte komische Pointen hielten nachdrücklich die heitere Grundstimmung der Oper fest. Dabei war nichts an der Musik vorbeiinszeniert. Mit welcher künstlerischen Sorgfalt vielmehr Schüler den Klang auf seine Möglichkeiten zu darstellerischer Bewegung abtastet, dafür war die szenische Ausdeutung des Orchesternachspieles im ersten Bild das köstliche Beispiel. Auch die fein abgestimmten Bühnenbilder, die der neue Leiter des Ausstattungswesens, Karl Jacobs, beigesteuert hatte, vergrößerten den Reiz, der vom Musikalischen ausging. Die zweckmäßige Ausnutzung einer raumbeherrschenden Treppe als bleibendes Grundgerüst und die jetzt schon ziemlich überzeugende Verwendung von Bildprojektionen für den Hintergrund ermöglichten Verwandlungen in kürzester Zeit.

Der musikalische Teil war bei dem zukünftigen Leipziger Generalmusikdirektor, Paul Schmitz, in guten Händen. Die vor allem in den unmäßig breiten Chorensembles stark durchgekürzte Partitur wurde von ihm mit der gleichen unmittelbaren Musizierfreude wiedergegeben, die ihr innewohnt. Ein leistungsfähiges Ensemble stand ihm zu Gebote: Renate Specht, die als Isabella ihre gepflegten gesanglichen Mittel und ihre darstellerische Elastizität zu starker Geltung brachte. Maria Lenz, die sich mit Erfolg um die Partie der verlassenen Gattin bemühte. Heinz Daum und Valentin Haller: die stimmlich ganz ausgezeichneten beiden Edelleute Luzio und Claudio. Max Spilcker, der den Statthalter auch gesanglich sehr eindringlich gestaltete. Irma Beilke, eine Dorella, die den Teufel im Leibe hatte. Walter Streckfuß, ein prächtiger Brighella. Sowie Hanns Hauschild, Otto Saltzmann, Kurt Seipt und Wilhelm Ulbricht in kleineren Rollen. Vortrefflich auch die Chöre unter Konrad Neugers Obhut.

Bei dem überraschend starken Erfolg dieser Inszenierung sollte man annehmen, daß das kurzweilige Werk sich längere Zeit im Spielplan der Leipziger Oper hält.

Dr. Julius Goetz.

Vorwagnerischer Wagner

Zur Leipziger Erstaufführung des „Liebesverbots"

Wäre „Das Liebesverbot" nicht von Wagner und lebten wir nicht im Wagnerjahr, so würde man mit einiger Besorgnis fragen, aus welchen Gründen die Leipziger Oper an ein so schwaches, undeutsches Werk derart viel Aufwand und Mühe wendet. So aber hat es seinen Reiz, einmal den jungen Theaterkapellmeister Wagner mit einem Erstling kennenzulernen.

Wagner ist als Zwanzigjähriger vollkommen eingefangen vom Zauber des Theaterbetriebes und erlebt gleichzeitig zum erstenmal das Weib. Diese innere Verfassung schlägt sich im „Liebesverbot" nieder. Aus Shakespeares tiefmenschlich gefaßtem „Maß für Maß" schneidet er sich unbedenklich und instinktsicher das heraus, was er für das Schema des damaligen Operntheaters braucht, formt einiges um, verlegt die Handlung in das heiße, sinnenheiße Palermo und schafft eine Antithese zwischen dem sinnenfreudigen Sizilianervolk und dem muckerischen deutschen Statthalter. Es siegt die Sinnlichkeit über die Moral, das kokette Weibchen über den strengen Mann, verbotene Liebe über das Liebesverbot.

Ist schon der Text auf diese Weise Geist oder Ungeist jener „Großen Oper" Meyerbeerscher Prägung, die Wagner in seinem Gesamtwerk so wunderbar überwinden sollte, so gilt das in erhöhtem Maße von der Musik. Es ist nur folgerichtig, daß der Musiker Wagner sich zum weitaus größten Teil an das Vorbild romanischer Opernkomponisten hält, wenn der Textdichter Wagner so eindeutig seine Sympathie auf die italienische Lebens- und Liebeslust richtet. Und wie unbedenklich imitiert er seine Vorbilder! Bellinis Sentimentalitäten geistern in den „Lyrismen" dieser Partitur herum, Donizetti lächelt uns ganze Seiten lang an, Aubers Chöre (vor allem aus der „Stummen") werden in Aufbau und rhythmischer Grundhaltung sorglos kopiert, das Rossinische Brio tummelt sich in den meisten Szenen, eine vorweggenommene „Troubadour"-Stretto erscheint im vierten Bild, und der Schluß ist echtes Blechgeschmettere aus „Zampa". Hin und wieder ein anderer Klang: Beethovens „Fidelio" („Ich habe Mut"), Marschners rezitatives Arioso (in der Behandlung des Statthalters), Mozarts Osmin (umgepflanzt auf den Sbirrenchef Brighella). Und zuweilen schon der spätere Wegner: der Beginn des zweiten Bildes zitiert notengetreu das Gnadenmotiv des „Tannhäuser".

Man hört förmlich, wie der junge Wagner in dieser Oper alles das aufgesogen hat, was er dann später überwand. „Das Liebesverbot" ist musikalisch der Filter, der alles zurückbehielt, was nicht echter Wagner war. Was durch den Filter hindurchdrang, war Keim für das Werk der Zukunft: unbändige Produktivität, strömendes Musizieren, Charakterisierungskunst, Verwendung von Erinnerungsmotiven. Ohne diese einmalige Häufung fremder Einflüsse wäre der Sprung zum „Rienzi" und dann zum „Holländer" nicht so groß gewesen. Aus diesem Grund möchte man „Das Liebesverbot" segnen: alles Unechte, Unwagnerische hat sich Wagner mit ihm von der Seele geschrieben.

Die neue Leitung der Leipziger Oper hat alles aufgeboten, um die „Große komische Oper" mit Pracht herauszubringen. Künstlerisch ist mit dem Werk nicht viel anzufangen; deshalb hat man alle Sorgfalt darauf verwendet, die leuchtende Sinnenfreudigkeit des Stückes erstrahlen zu lassen. Diese Aufführung ist vielleicht noch kein Maßstab für den kommenden Aufführungsstil der Leipziger Opernbühne, aber die Linie ist immerhin schon zu erkennen, zumal wenn man die elf vorangehenden Festaufführungen Wagnerscher Werke zum Vergleich heranzieht. Als erstes Charakteristikum ergibt sich eine völlige „Gleichschaltung" von Dirigent, Regisseur, Bühnenbildner und Kostümzeichner, eine Tatsache, die in Leipzig bekanntlich nicht immer festgestellt werden konnte. Zum anderen scheint sich eine

Verlagerung anzubahnen von der inneren Dramatik psychologischer Prägung zu sinnfällig unterstrichenem Bühnengeschehen (vergl. auch die Aenderung des zweiten „Tannhäuser"-Aktes). Schließlich geht man allem Anschein nach von der Ausfüllung des aufgeführten Werkes mit minuziöser Kleinarbeit ab und strebt einen großlinigen Aufbau an, in dem die Feinheiten und Einzelheiten weniger ausgearbeitet als angedeutet sind (vergl. als Gegensatz dazu etwa „Rienzi" oder „Tristan").

Im einzelnen sind im „Liebesverbot" die Bühnenbilder von Karl Jacobs ungemein plastisch und stimmungsdicht. Der projizierte Hintergrund (kleine Verzeichnungen darf man übersehen) wirkt angenehm ausgleichend gegenüber dem festgehaltenen Generalgrundriß der Mittelbühne, und dieser Generalgrundriß wird auch durch guten Versatzstückaufbau wohltuend temperiert. Die Beleuchtung ist sorgfältig durchdacht und klug abgestimmt. Die Personalregie von Hans Schüler geht bewußt auf Wirkung aus; vor allem werden die Massenszenen in den Vordergrund geschoben. Chor, Statisterie und Tanzgruppe sind ungemein belebt und vor allem völlig ineinander verschmolzen; hier ist eine Einheitlichkeit erzielt, die man nicht rühmend genug hervorheben kann. Für ein Abstimmen der Einzelcharaktere aufeinander bietet das Werk keine rechte Gelegenheit. Nur eines erscheint noch nicht ganz geglückt: die Bindung zu einem einheitlichen Stil fehlt. Bald ist es Ausstattungsstück, bald Große Oper, bald Große komische Oper, bald Posse. Wenn sich auch im Werk selbst manche derartige Gegensätzlichkeiten finden, so sollte man sie doch in der Regie mildern, nicht vergrößern. Dafür nur ein Beispiel: der Statthalter wird aus dem verspotteten Mucker zu einer einsamen Seele von dramatischer Wucht; der Sbirrenchef aber wirkt neben ihm als unglaubhafter Clown, den dieser Statthalter sofort hinauswerfen würde.

Für die Flächigkeit der Musik und ihren romanischen Untergrund hat Paul Schmitz die richtige Hand. Keinen Takt nimmt er schwerer, als unbedingt notwendig ist, alles bleibt federnd, leicht, beschwingt, exakt. An diese Musik kann man nur von außen herangehen, und es spricht für die Sauberkeit der Musikalität von Schmitz, daß er nichts in diese Partitur hineingeheimnißt. Nur an einer Stelle verschiebt er das Gleichgewicht: die „Zampa"-Kapelle darf ihren banalen Marsch nicht so laut herausschmettern, wenn man auf der Bühne das Einholen des Königs, das diesem Marsch seinen Sinn gibt, gestrichen hat.

Unter den Solisten überragend Max Spilckers Statthalter. Das ist zwar (wie angedeutet) nicht der Mucker Friedrich, aber dafür sind Darstellung und Spiel so großartig, daß sie schon den künftigen Holländer und vor allem den Amfortas ahnen lassen. Ein Kerl, der, von seinem Dämon getrieben, alle Personen neben sich zu Marionetten werden läßt. Stimmlich setzte sich neben ihm Heinz Daum (Luzio) glänzend durch; der junge Sänger konzentriert sich auf das Wesentliche, behandelt seine Stimme äußerst kultiviert, singt grundmusikalisch und ist das belebende Element unter seinen Landsleuten. Valentin Haller fand sich mit seiner undankbaren Rolle ((Claudio) geschickt ab. Renate Specht (Isabella) ist als schalkhaftes junges Weib gesanglich und darstellerisch ebenso glaubhaft wie als herbe Klosternovize. Gut Maria Lenz (Mariana), von deren klarem Sopran schöne Wirkungen ausgingen. Freude des Publikums: Walter Streckfuß und Irma Beilke als Buffopaar. Es wurde schon gesagt, daß dieser Sbirrenchef Brighella überkarriiert wirkt; aber wie Streckfuß das macht, ist schon eine gute Leistung, besonders weil er sein tragendes Organ ausgezeichnet in der Gewalt hat. Irma Beilke — halb Carmen, halb Fenella — bringt jenes Fluidum auf die Bühne, dessen Vorhandensein einen unmittelbaren Publikumskontakt verbürgt. Ihr helles Stimmchen weiß sie sehr geschickt zu gebrauchen. In kleineren Rollen Otto Saltzmann, Hanns Hauschild, Wilhelm Ulbricht, Kurt Seipt. Von quirlender Lebendigkeit Erna Abendroths Tanzgruppe, präzis und schlagkräftig Konrad Neugers Chöre. Leicht und durchsichtig der Orchesterklang.

Schumann.

Kultur und Kunst Seite 10

Leipziger Neueste Nachrichten Nr. 92 2. 4. 1939

3/1

Zur „Faust"-Aufführung im Alten Theater

Im Anfang war das Wort

Von Intendant Dr. Hans Schüler

Am Ostersonnabend und Ostermontag kommen im Alten Theater die beiden Teile von Goethes „Faust" in der Bühnengestaltung von Intendant Dr. Hans Schüler zum ersten Male zur geschlossenen Aufführung. Wir haben darum Dr. Schüler gebeten, sich über die leitenden Gedanken auszusprechen, mit denen er an das gewaltige Problem, den ganzen „Faust" auf der Bühne lebendig zu machen, heranging. Dr. Schüler stellte uns folgenden Beitrag zur Verfügung, zu dem er erklärt: „Ich will mich nicht darüber äußern, ob ich den „Faust" etwa als die Verherrlichung oder die Ueberwindung des Individualismus, als klassisches Drama, romantisches Gedicht oder politische Zeitsatire darstellen will. Ich will nicht über irgendein Programm oder eine Tendenz schreiben, die der Inszenierung etwa zugrunde liegt, sondern darüber, wie die Aufführung zustande kam."

3/2

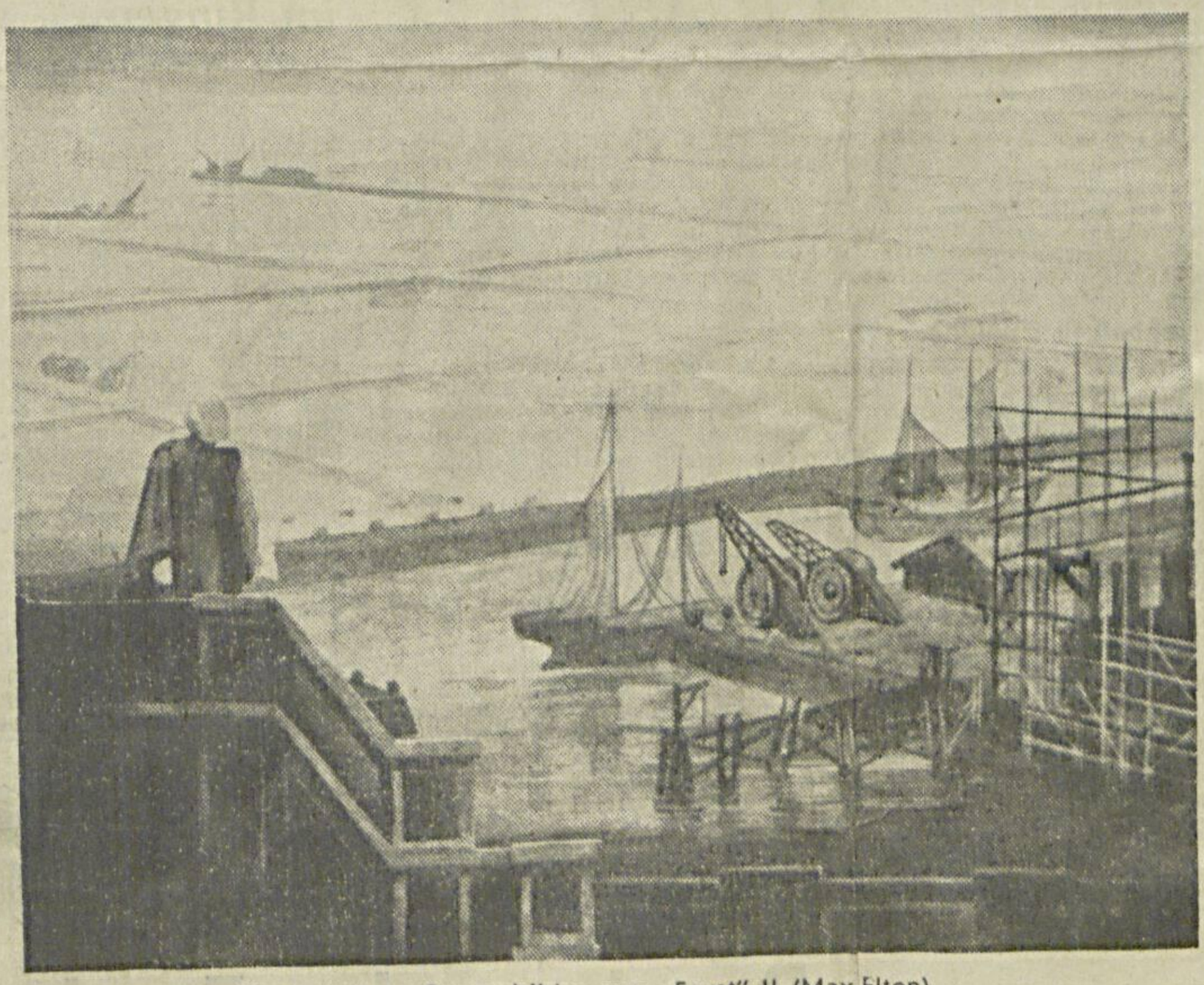
Lei

46

Goethes „Faust“ ist besonders im zweiten Teil in der vom Dichter zuletzt festgelegten Form unaufführbar, weniger wegen seiner Länge, als wegen der bühnenmäßigen Unwirksamkeit einiger in ihrer dichterischen Kraft oder ihrer Weisheit an sich großartiger Szenen, Gestalten und Worte. Deshalb erfordert die Bühnenaufführung stets eine Bühnen**einrichtung**. Eine allgemeingültige Bühneneinrichtung gibt es nicht; denn jeder Spielleiter sieht aus seiner Persönlichkeit heraus dieses weltumfassende Werk anders, ja derselbe Spielleiter **wandelt** in verschiedenen Lebensabschnitten seine Auffassung; seine persönlichen Erlebnisse und die Vorgänge seiner Umwelt lassen bald diese, bald jene Stelle der Dichtung lebendiger und wirksamer erscheinen oder mehr in den Hintergrund treten. Wichtig für die Einrichtung sind auch die Besetzung und die Gegebenheiten der Bühne selbst und des Zuschauerraumes. So kommt es, daß diese größte deutsche Dichtung zu allen Zeiten und an allen Orten anders in Erscheinung tritt, wie ein großer Berg von verschiedenen Seiten gesehen und zu verschiedenen Jahreszeiten Form und Ansehen wechselt.

Seit anderthalb Jahrzehnten ist es mein Wunsch, einmal „meinen“ Faust auf die Bühne zu stellen. Solange ich als Spielleiter beim Schauspiel tätig war, kam es nicht dazu. Ein volles Jahrzehnt verband mich das Schicksal dann ausschließlich mit der Oper. Als ich aber vor einigen Jahren auch die Leitung des Leipziger Schauspiels übernahm, wurde der alte Plan sofort wieder lebendig. Ich dachte an eine große festliche Aufführung der beiden Faustteile im **Neuen** Theater. Die Vorbereitungen für die Aufführung des dramatischen Gesamtwerkes Richard Wagners, die Notwendigkeit, die Spielgemeinschaft des Städtischen Schauspiels einschließlich der Direktion vollständig neu aufzubauen und die Uebernahme des Leipziger Schauspielhauses in den Verband der Städtischen Theater ließen die schon weit geförderten Pläne wieder mehr in den Hintergrund treten, bis ich endlich im Frühjahr 1938 für Ostern 1939 die Möglichkeit als gegeben erachten konnte.

Inzwischen war ich aber nach den Erfahrungen der Schauspielaufführungen im Neuen Theater („Götz von Berlichingen“ und „Ein Sommernachtstraum“) zu der Ueberzeugung gekommen, daß hier nur Sprechdramen eines großen, breiteren und getragenen Stiles wirkungsvoll zur Geltung zu bringen sind. Auch schien es mir in einer Zeit der großen festlichen Aufmärsche im Freien und bei einem Zeitstil der Operette und des Films, der in Bildfolgen und Aufzügen, prächtigen Kostümen und überraschenden Verwandlungen großartige Wirkungen erzielt, notwendig, die Fülle des Bildhaften, die sich dem Spielleiter besonders im zweiten Teil des Faust aufdrängt, mehr zurückzustellen und die ganze Aufführung in allererster Linie auf das Wort als Träger des Gedanklichen zu stellen. Goethe hat seinen Faust selbst ein „Gedicht“ genannt. Dieses Gedicht in seiner Plastik und Bildhaftigkeit, seine zarten Halbtöne und lyrischen Stimmungen, seine weisen Betrachtungen und nur so nebenhingeworfenen geistreichen Bemerkungen konnten nur in dem für das gesprochene Wort akustisch besonders geeigneten **Alten** Theater voll zur Geltung kommen. Alle dekorativen Ideen mußten zurücktreten zugunsten des Darstellers, aus dessen Munde Goethes Wort ertönt. Und zwar nur dieses. Die Leipziger Bühneneinrichtung verwendet lediglich Verse aus Goethes „Faust“ und den dazugehörigen Paralipomena ohne jede fremde Hinzufügung. Mit Ausnahme einiger Partien in den beiden Walpurgisnächten und dem Maskenzug blieben alle Szenen in der von Goethe festgelegten Reihenfolge bestehen. Umgestellt wurden nur einzelne Verse und Versgruppen mit Rücksicht auf unumgängliche Striche und Bühnennotwendigkeiten. Aus diesen Gründen wurden auch einige Verse andern Personen wie im Original zugeteilt und die durchgehende Rolle eines Prologs und Chorführers geschaffen.



Entwurf eines Szenenbildes zum „Faust“ II (Max Elten)
phot. Lehmann-Tovote

Alles hat sich dem Wort Goethes unterzuordnen. Das gilt auch für die Musik und die Bühnengestaltung. **Hans Stieber** wurde beauftragt, eine schlichte und allein dem Bühnengeschehen dienende Musik zu schaffen, die nur da einsetzt wo sie unentbehrlich ist. Zugunsten der Dichtung wird möglichst wenig gesungen und möglichst viel gesprochen. **Johannes Fritzsche**, der musikalische Leiter der Aufführung, hat in Zusammenarbeit mit der Spielleitung die zahl-

reichen Sprechchöre mit Mitgliedern des Opernchors nach ganz neuen künstlerischen Gesichtspunkten einstudiert. Wie die Musik, hatte sich auch das Bühnenbild Max Eltens der Dichtung unterzuordnen. Schnellste Verwandlungen waren oberstes Gesetz, jede durch schnelle Umbauten gewonnene Minute kam der Erhaltung einiger wundervoller Verse zugute. Auf schwere Plastik und komplizierte Bühnenaufbauten würde daher ganz verzichtet. Die „Maschinen" wurden vielleicht mehr geschont, als dem Direktor des „Vorspiels auf dem Theater" lieb sein mag; „Prospekte" gibt es dafür um so mehr, über 60 Stück. Wir schauen zu Anfang in das „enge Bretterhaus" des Theaters, dessen „Bretter" und „Pfosten" während sämtlicher Bilder seitlich die Bühne begrenzen. Der Hintergrund eines jeden Bildes ist eine große gemalte Leinwandfläche, die Ort und Stimmungscharakter der Szene bezeichnet und für Kenner des „Faust" im Bilde manches bringt, was in der Dichtung dem Rotstift des Spielleiters zum Opfer fallen mußte. Vor der wechselnden Bildfläche spielt möglichst weit vorn, damit dem Zuschauer keines der „köstlichen Worte" entgeht, der Darsteller als eigentlicher Träger der Dichtung und des Dramas, „und schreitet in dem engen Bretterhaus den ganzen Kreis der Schöpfung aus".

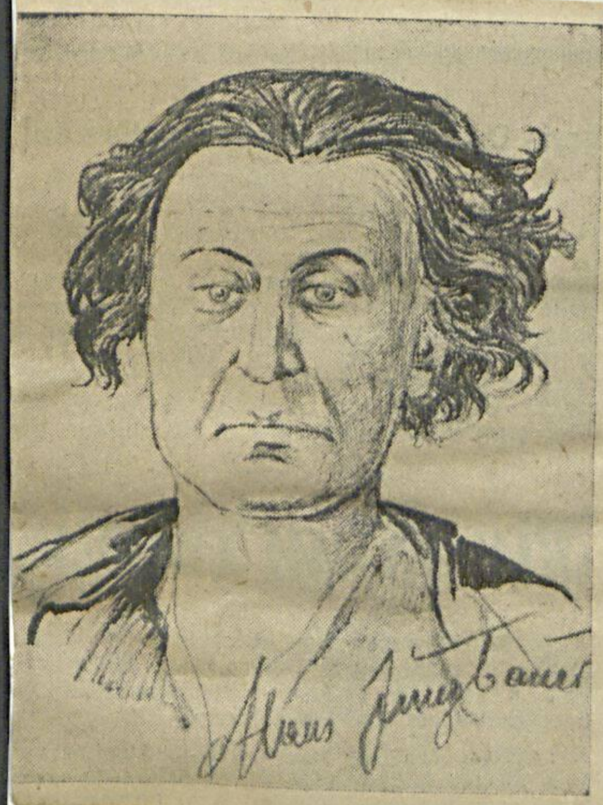
Ein guter Künstler läßt sich, ebenso wie ein guter Artist, nur ungern in seine Geheimnisse schauen; es ist nicht gut für das Publikum, beim Genuß daran zu denken, daß Gott auch vor die Kunst den Schweiß gesetzt hat. Da ich aber gebeten worden bin, einiges aus der Schule zu plaudern, sei nur folgendes gesagt. Lange, bevor die künstlerische Arbeit am „Faust" in Angriff genommen werden konnte, begann etwa im Frühjahr 1938 die organisatorische Vorarbeit. An der Aufführung des „Faust" sind beteiligt Solomitglieder aller drei Städtischen Bühnen, Mitglieder des Stadt- und Gewandhausorchesters, des Opernchores, der Tanzgruppe der Oper und ein Knabenchor. Rücksicht auf Gewandhauskonzerte, Bedürfnisse der Anrechte der Oper und des Schauspiels, der Organisation „Kraft durch Freude", der Hitler-Jugend, ja sogar der Schulferien, war bei der Festlegung der Faustdaten erforderlich. Die Werkstättenarbeiten waren trotz der szenischen Vereinfachung für immerhin 51 Bilder recht umfangreich und beschäftigten zeitweilig die Dekorationswerkstätten aller drei Städtischen Bühnen. Die betreffenden Bühnen mußten während dieser Zeit dekorativ einfache Stücke neu herausbringen, um die Werkstätten für die Arbeiten am „Faust" zu entlasten. Die Daten der Anrechtsvorstellungen im Neuen und Alten Theater sowie in dem damals noch im Umbau befindlichen Schauspielhaus mußten schon im Frühsommer 1938 auf die datenmäßig bereits festliegenden „Faust"-Vorstellungen eingerichtet werden. Für Neues Theater und Schauspielhaus mußten zur Aufführung an den „Faust"-Tagen Opern und Schauspiele gefunden werden, in denen die in „Faust" beschäftigten Mitglieder der Spielgemeinschaft entbehrlich sind. Diese Stücke durften nicht zu früh „verschossen", sondern mußten bis zur „Faust"-Zeit aufgespart werden. Unvorhergesehene Schwierigkeiten tauchten während der letzten Monate so manches Mal auf, und so manches Mal wandelte der Spielleiter von jener Zeit, als in einsamer Ferienstille angesichts der Karawanken die endgültige Bühneneinrichtung entstand, bis zu den letzten Proben den schicksalsbestimmten schweren und doch so geliebten Weg jedes Theatermenschen „vom Himmel durch die Welt zur Hölle", nur daß das im 20. Jahrhundert meist mit unheimlicher Geschwindigkeit geschieht, und nicht wie bei Goethes Theaterdirektor „mit bedächt'ger Schnelle".

So treten denn die Bühnen der Reichsmessestadt zu Ostern vor ihre Freunde mit einer großen Gemeinschaftsarbeit aller am Werke Beteiligten. Die geschlossene Aufführung beider „Faust"-Teile, nur selten und nur in einer beschränkten Zahl besonderer Festaufführungen überhaupt durchführbar, erfordert eine äußerste Kraftanspannung der vereinigten Städtischen Bühnen. Mögen unsere Theaterfreunde auch derer gedenken, die sich nicht vor dem Vorhang zeigen können, aller künstlerischen und technischen Vorstände, des Chores, des Orchesters, der Tanzgruppe, der Maler und Tischler, Beleuchter und Techniker, Schneider, Schuster, Waffenmeister und Ankleider, des Inspizienten und der Souffleuse, und nicht zuletzt auch der Verwaltung, deren organisatorische Vorarbeiten Vorbedingung der Aufführung waren.



Heermeister. Figurine zum „Faust" II
(Entwurf Gerda Schulte)

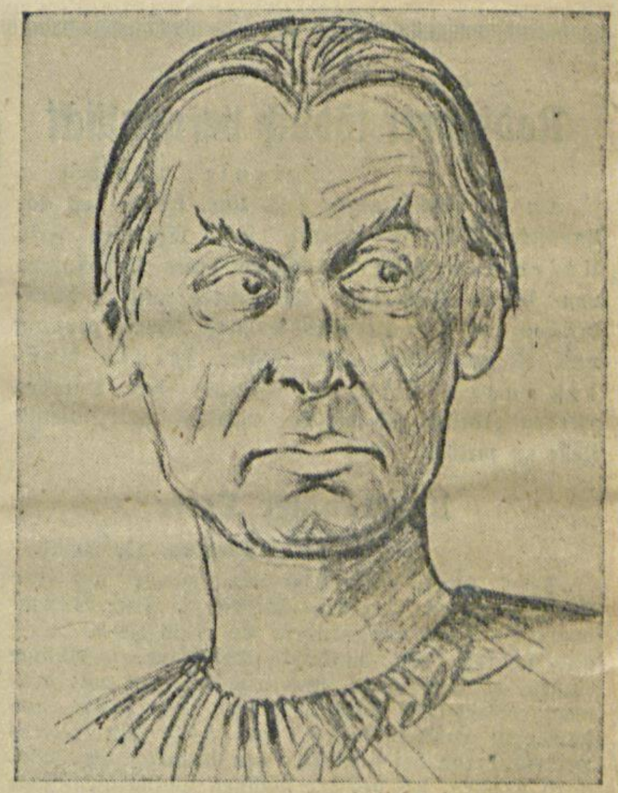
Neue Leipziger Zeitung



Faust

I. und II. Teil

Festliche Aufführung des dramatischen Gedichts von Goethe im Alten Theater



Hans Jungbauer als Faust.

Josef Zechell als Mephisto.

48
12, 4, 1938
[1939]
4/1

Neue L

4/2

49

Sechs Jahrzehnte lang hat Goethe an dem „seltsamen Gebäu", so wie er am Ende sein dramatisches Gedicht selber nannte, gezimmert, verworfen, ergänzt und sich auf das Drängen seiner Freunde manches Stück Arbeit abgerungen; zehn Wochen hindurch haben ein Jahrhundert später Regisseur und Schauspieler im Alten Theater den Schweiß der Edlen vergossen, um diese gigantisch-barocke Dichtung tiefster Menschenerkenntnis darzustellen — und fast ein Dutzend Stunden haben die Zuschauer bei den beiden Aufführungen tapfer ausgeharrt!

Was blieb von so viel Mühen? Dem Dichter: das Werk, das ihn unsterblich machte; dem Regisseur und den Schauspielern: der vergängliche Ruhm einer großen Inszenierung; dem Zuschauer: das ergreifend-lebendige Erlebnis der kostbaren, vertrauten oder halbvergessenen Verse und die tief eingeprägte Erinnerung an ein paar große, monumental gestaltete Szenen.

Lange — es sind mehr als anderthalb Jahrzehnte seitdem vergangen — haben wir in Leipzig die geschlossene Inszenierung der beiden Teile nicht zu sehen bekommen. Jetzt, da wir das Ganze vor Augen haben, wird uns so recht bewußt, wie sehr die Beschränkung auf die Aufführung des I. Teiles Stückwerk bleibt. Unbefriedigend ist der Abschied von Faust und Gretchen im Kerker. Das grausame Schicksal der Sühnenden und der sträfliche Selbsterhaltungstrieb des Lebenshungrigen sind eine Dissonanz in der Harmonie, die das ganze Werk und das Wesen des Dichters auszeichnet. Erst wenn wir mit Faust den ganzen Kreis der Schöpfung vom Himmel durch die Welt zur Hölle abschreiten und nach so viel strebenden Irrfahrten die Reife der gepeinigten und sich verzehrenden Menschenseele erleben und sehen, wie letzte Läuterung erst durch die Gnade der Liebe, durch die Fürsprache der entsühnten Geliebten erreicht wird, und das Ewig-Weibliche den Weg zum Ursprung, zum Göttlichen wieder frei macht, dann erst ermessen wir wieder die ganze Tiefe und Größe, die überirdische innere Harmonie dieser Dichtung. Dann erst werden im unmittelbaren Bewußtsein Einzelheit und Vielfalt des bunten Kaleidoskops wieder zueinander in die rechte Beziehung gesetzt.



Zeichnungen: Fritz Fischer (6)

Faust und sein Famulus Wagner

Inszenierung und Deutung

Es kann nicht Aufgabe einer „Faust"-Inszenierung sein, die Einheit der Dichtung durch philosophische und literarhistorische Analyse aufzuspalten. Es ist gewiß interessant und für die Geistesgeschichte von Bedeutung, wenn z. B. Nadler in seiner jüngst erschienenen Literaturgeschichte nachweist, daß im zweiten Teil sich der Name Faust mit dem Gehalt des Helden Moses füllt, in dem Goethe ebenfalls einen Urmagier sah und der nun als Tatmensch, Befreier, Landgewinner, Gesetzgeber und Wegweiser durch das irdische Leben über die im „Faust-Fragment von 1790" erstarrte Figur des nordischen Helden hinauswuchs. Der Regisseur kann diese und viele andere Deutungen nicht berücksichtigen. Ja, er wird ihnen im Interesse der künstlerischen Einheit entgegenarbeiten müssen. Wort und Buchstabe des Dichters sind für ihn das stärkere Evangelium. Die theatralische Erscheinung des Helden steht für ihn im zweiten wie im ersten Teil im Mittelpunkt, er hat das elementare Theater-Erlebnis zu vermitteln, von dem der einzelne Zuschauer je nach seiner Anlage und Bildung die äußerlichen oder tieferen Erkenntnisse mit nach Hause nimmt. Der Regisseur wird sich um so mehr an den Grundriß des Werkes halten, als dieser Plan im Laufe einer langen Schaffensperiode durch allerlei barocke Anbauten unsichtbar geworden ist. So werden auch in Zukunft, allen Deutungen und Kommentaren entgegen, für das Theater und den naiv empfangenden Zuschauer die beiden Teile des Faust eine Einheit bleiben, in der wir in dem e i n e n Helden die Entwicklungsgeschichte der Menschheit sehen.

Die Etappen dieses Entwicklungsdramas schildert die Inszenierung im Alten Theater in 51 Bühnenbildern, die sich auf zwei Abende verteilen. Obwohl die Aufführungszeit auf 11 Stunden ausgedehnt wurde, mußten noch große Striche vorgenommen werden. Wenn bei einer Inszenierung in Berlin ganze Szenen, z. B. Auerbachs Keller, gestrichen wurden, so hat die Bühneneinrichtung von Dr. Schüler die Kürzungen im wesentlichen innerhalb der Szenen angebracht. Aus den Faustskizzen (Paralipomena) sind einige Teile, besonders die Derbheiten der „Walpurgisnacht", mit übernommen worden. Auch die „Zueignung" und das selten gebotene „Vorspiel auf dem Theater" sind mit einbezogen. Nach dem Vorbild des Chores im griechischen Drama ist die durchgehende Rolle eines Prologus geschaffen, dem allgemeine, das Bühnengeschehen verfolgende Verse zugeteilt sind, z. B. wenn die „Stimme von oben" in der Kerkerszene verkündet „Ist gerettet!", ferner u. a. die Verse des Ariel zu Beginn des II. Teils und die Schlußverse (Chorus mysticus) „Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis ....."

Im Anfang war das Wort

Schon diese Beispiele zeigen, wie sehr es dem Regisseur darauf ankam, die Inszenierung auf das W o r t zu konzentrieren. In einer ganzen Reihe von Szenen ist diese Idee auf das glücklichste und eindringlichste zur Durchführung gekommen: Gleich zu Beginn, wenn aus dem Dunkel der Bühne vom Lichtstrahl des Scheinwerfers nur der Kopf des „Dichters" (in der Goethe-Maske) erfaßt wird und wir aus seinem Mund die „Zueignung" hören, dann beim „Prolog im Himmel" und in den klassisch-maßvollen Szenen der Helena-Tragödie des zweiten Teils.

Hier können die Verse des Faust-Gedichts ausschwingen, die Bilder unserer Phantasie beflügeln.

Wie starr wirken dagegen die „realisierten" Bilder der Phantasie: wenn wir den gezeichneten, überdimensionalen Kopf des „Erdgeistes" auf einer Leinwand vorgeführt bekommen, und aus dem festverschlossenen Mund angeblich dröhnende Verse dringen. Welche künstlerische Kluft liegt da zwischen der stummen Zeichnung Goethes und dem lebendig sein sollenden Bühnenbild. Wie weit steht in diesem Punkt die Filmkunst mit ihren zwar konfektionierten, aber doch lebendigen Phantasiebildern über der Theaterkunst! Wir würden dem Dichter und dem Regisseur das „schreckliche Gesicht" auch ohne Projektion glauben, wie wir es ja auch bei dem Pudel tun. Wie lebendig wirkt das Helena-Schauspiel, das wir auch nur durch das Wort des Dichters erleben!

Die epische Anlage des Stückes und die Anforderungen, die an die Aufmerksamkeit der Zuschauer bei einer fünf- bis sechsstündigen Aufführung gestellt werden müssen, machen es verständlich, daß der Regisseur Gustaf Gründgens sich zu einer Kürzung hatte, dort, wo das klassische Maß der Haltung und der Sprache ineinander überfließen. Hoheitsvoll war die Gestalt des nach Goethes Angaben fast hundertjährigen Helden. Der Drang, im Eros die letzten Geheimnisse der Natur zu finden, ist verflogen; noch einmal regt sich in seiner Brust niedere Leidenschaft, die Habgier des Greises, aber er hat sich zur Gemeinschaft der Menschheit zurückgefunden. seine Tatkraft hat in doppeltem Sinne die Natur bezwungen, dem Meere hat er Land abgerungen und im schöpferischen Gefühl, „auf freiem Grund ein freies Volk" zu sehen, genießt er den höchsten Augenblick.

Eine von der landläufigen Meinung abweichende Charakterisierung gab Josef Zechell dem Mephisto. Dieser Teufel ist mehr ein lässiger Schalk denn ein dämonischer Bösewicht, sehr schnippisch und allzu hastig in der Schülerszene, überragend und unvergeßlich in der Rolle der unheimlichen Phorkyas, pfiffig beim lüsternen Liebeswerben der Frau Schwerdtlein. Kitty Stengel als Gretchen: ein kindlicher Naivität langsam entwachsendes, schönes



Szenenbild der klassischen Walpurgisnacht

gisseur bestrebt ist, auch dem Auge Abwechslung zu bieten. So werden, wie bei der Erscheinung des Erdgeist, vom Wort zuweilen Regie-Einfälle abgelesen, werden Verse zu kleinen Spielszenen realisiert. Die Idee der Inszenierung verschiebt sich dadurch unmerklich vom Wort zu Tat.

Der Mahnung des Theaterdirektors getreu wird an Prospekten und Maschinen nicht gespart. Es ist viel Fleiß darauf verwandt worden, farbenprächtige und reale Bühnenbilder zu schaffen und dabei doch alle Möglichkeiten einer raschen Verwandlung offenzulassen. Das technische Personal ist mit keinem geringen Anteil am Gelingen der Aufführung beteiligt. Optische und akustische Ueberblendungen verbinden, dort, wo es anging, die einzelnen Bühnenbilder, so daß die große Zahl der entzaubernden Verwandlungspausen vermindert wurde. Monumental-erhabene Bühnenbilder (Max Elten) sind für den Prolog, die mittelalterliche Burg des II. Teils, phantastisch-wuchernde zu den beiden Walpurgisnächten und für die Hexenküche geschaffen worden.

Die Musik Hans Stiebers ist auf das Notwendigste beschränkt. Nur beim Maskenfest, zu dem Stieber einen schönen Säuferchor und ein gefälliges Chanson geschrieben hat, bei dem modern anmutenden Ballett der Klassischen Walpurgisnacht und in einigen Zwischenakten konnte sich der Komponist mehr entfalten. Bei den Mephisto-Liedern ist die Melodie durch schnarrende Dissonanzen ersetzt, kompakt dröhnen Pauken und Posaunen beim „Dies irae" mit dem einstimmigen Mönchs-Chor in das Psalmodieren des Bösen Geistes in der Dom-Szene.

Die großen Gestalten

Solomitglieder aller drei Bühnen, Mitglieder des Singchors und der Tanzgruppe der Oper, des Stadtorchesters und des Knabenchors der Leibnizschule wirken an der festlichen Aufführung mit. Man sah Mitglieder der Oper auch auf der Sprechbühne guten Eindruck machen. Es ist unmöglich, auch nur einigermaßen die vielen Einzelleistungen erschöpfend zu charakterisieren. Wir müssen uns auf die wenigen Hauptfiguren beschränken.

In Hans Jungbauer sahen wir einen Faust von Format, der im I. Teil als würdiger Gelehrter nicht nur im Geistigen, sondern auch äußerlich viel unruhige Vitalität zeigte, der ein stattlicher verjüngter Faust war und seine Höhepunkte im II. Teil Mädchen; der ganze Zauber früher Jugend liegt noch über ihr, nicht nur eine Verführte, sondern ein Mädchen, das halb wissend, halb unbewußt ihrer ersten Liebeslust folgt, ein Mädchen, das sehr energisch ihren Geliebten examiniert und mit noch mehr Willenskraft im Kerker sich von der Welt des Geliebten lossagt und zur Sühne bereit ist, erschütternd in den dramatisch gesteigerten Gefühlsausbrüchen.

Ihr klassisches Ebenbild im II. Teil ist Helena, die schönste Frau der Geschichte, die von Eva Eras in Haltung, Sprache und Gebärde mit Ueberzeugungskraft dargestellt wurde. Eine Gestalt der griechischen Mythologie, der Goethe die marmorne Kühle genommen und die nordische Schwermut ins Herz legte, die Eva Eras mit Ergriffenheit zu zeichnen wußte.

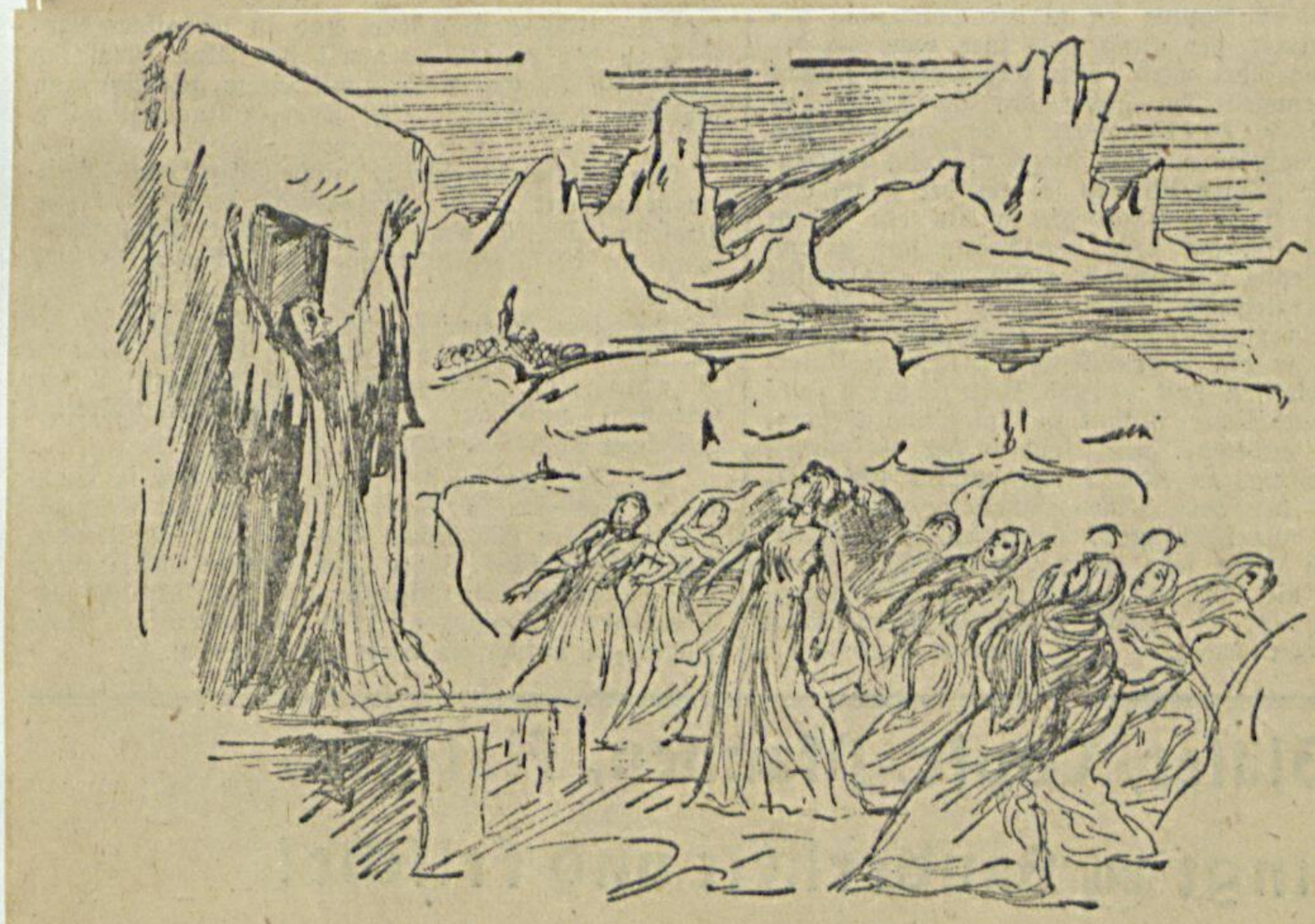
Aus der großen Zahl der Mitwirkenden seien noch hervorgehoben: die sprachlich schöne Leistung Hans Finohrs als Dichter, Prologus und Chorführer, Josef Krahé als Herr, Friedrich Maurer als Wagner, Stig von Nauckhoff als Erzengel, Valentin und Kaiser, Martina Otto als Frau Schwerdtlein und als „Sorge", Anna Budzinski als Sibylle und Alfred Schlageter als Erzkanzler und Erzbischof.

Darsteller und Regisseur wurden nach beiden Festvorstellungen herzlich gefeiert.

Maximilian Spaeth.



Stig von Nauckhoff als Kaiser



Mephisto als Phorkyas vor Helena und ihren Dienerinnen

Neue Leipziger Zeitung

25.6.1940 52

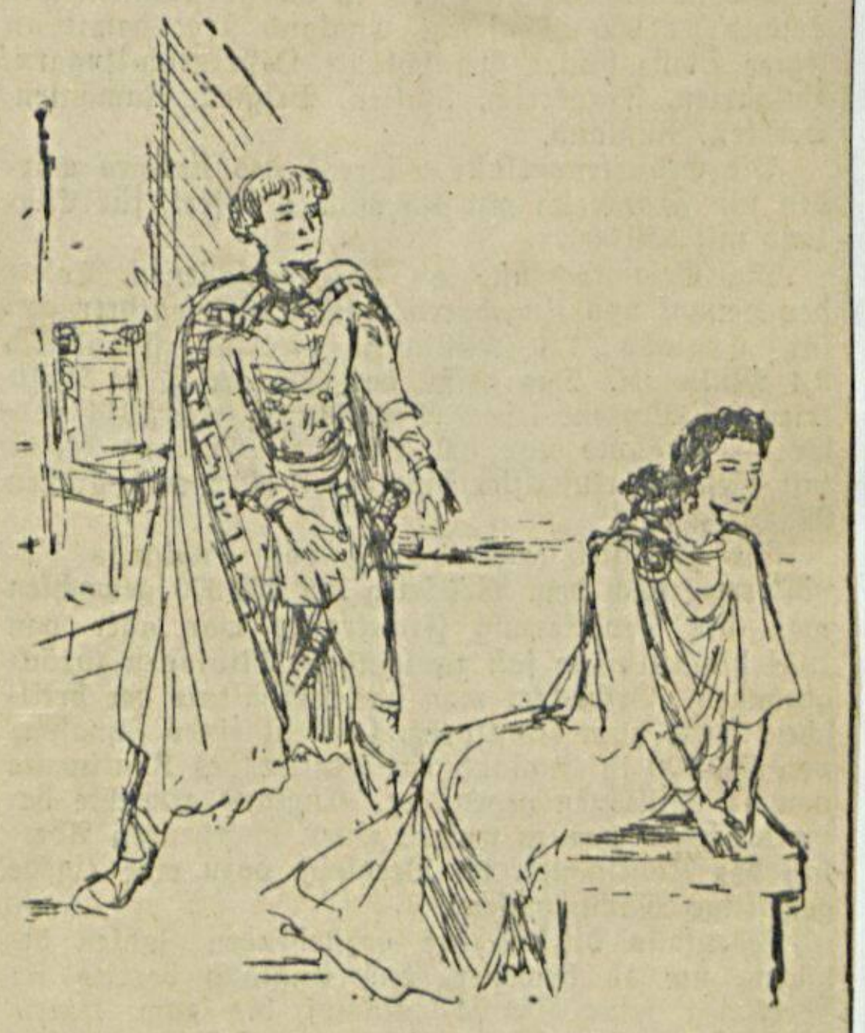
Bekenntnis zur germanischen Welt

„Alboin und Rosamunde" von Walter Stang — Uraufführung im Alten Theater

Das Grauen spricht aus jener alten Sage aus der Zeit der Völkerwanderung, die davon berichtet, daß der Langobardenkönig Alboin seine Gemahlin Rosamunde einst aus dem Schädel ihres von ihm erschlagenen Vaters trinken ließ. Will die alte Sage die unheimliche Macht dieses Langobarden am grausigen Beispiel erzählen? Steckt in ihr etwas von jenem Haß der Geschlechter, der aus der Liebe auflodert, oder ist es Liebe, Leidenschaft, die, um sich ihrer selbst gewiß zu sein, das Unerhörte fordert?

Walter Stang hat in seiner Tragödie „Alboin und Rosamunde" dem Motiv der alten Sage vom Dichterischen her einen neuen Sinn gegeben: Alboin, der Langobardenkönig, gerät in Zwiespalt mit seiner Gemahlin Rosamunde, weil sie die Tochter des Exarchen, des Statthalters von Ostrom, in Ravenna ist. Aus der historischen Königstochter vom Stamme der Gepiden, einem gotischen Volk, hat Stang eine Repräsentantin der spätrömischen Welt werden lassen. Das junge, kraftvolle Germanentum der Langobarden, das ein neues Zeitalter heraufführt, und der Geist der untergehenden spätrömischen Welt, die der Exarch Longinus von Ravenna mit List und Tücke, mit verräterischen Verträgen am Leben halten will, bilden so in Stangs Tragödie aus der Völkerwanderung die Pole der dramatischen Spannung. Alboin muß sich entscheiden, entweder für seine Liebe zu Rosamunde, oder für das Schicksal seines Volkes, das die Vernichtung des hinterhältigen Exarchen fordert. Er zerstört die Herrschaft des Exarchen, er erschlägt ihn, und, in einer außerordentlich wirkungsvollen Szene, beim Krönungsmahl, gedenkt Alboin der Götter der Väter und fordert die Königin auf, aus dem Schädel ihres Vaters mit ihm Vergessen zu trinken. Als Uebermensch, dessen „Trotz der Götter Ordnung brach" will er mit ihr verbunden sein. Rosamunde ist dieses Trunks nicht fähig... Für den Autor Stang ergab sich nun nach diesem Höhepunkt des Dramas die Frage, ob der Held Alboin, in sich stark genug, den Weg der Macht weitergeht, oder ob er von seinem prometheischen Glauben abfällt. Stang entschied sich für die letzte Möglichkeit: einer Ballade gleicht der Ausgang des fünften Aktes, Alboin dämmert dahin, symbolhaft unterhält er sich mit einem Kinde, das einst das Erbe der Langobarden tragen wird, Rosamunde erscheint und reicht ihm den vergifteten Versöhnungstrunk, und ein Narr singt ein altes Lied vom jungen Königssohn aus Gotland, der in die Ferne zog und die Heimkehr vergaß...

Walter Stang, der als Leiter des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die Ueberwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. in der Kulturpolitik tätig ist, hat mit diesem, seinem ersten Drama, den interessanten Versuch unternommen, Völkerschicksal, germanischer Glaubenswelt und gewaltigen menschlichen Entscheidungen dramatische



Zeichnung: Schwimmer.

Alboin und Rosamunde
(Peter Lühr, Ilse Steppat)

Form zu geben. Sein Grundsatz, an die große Tradition unseres klassischen Dramas anzuknüpfen — er gibt einen strengen Aufbau in fünf Akten und bindet die Sprache im jambischen Vers — ist sehr hoch einzuschätzen.

Die Inszenierung von Hans Schüler gab dem Schauspiel mit allen Mitteln großer theatralischer Kunst eine sichere Wirkung, die auch den erzählenden Szenen des Dramas zugute kam. Peter Lühr war der König Alboin, neben dem heldischen Glanz der Gestalt ließ er die Qual eines mit sich selbst zerfallenden Mannes eindrucksvoll deutlich werden. Als Königin Rosamunde gab Ilse Steppat nicht nur ein überaus schönes römisches Frauenbild, man spürte auch ihre große Begabung für dramatische Heldinnen. Die große Zahl der übrigen Rollen hatte, je nach der Persönlichkeit ihrer Spieler, einprägsames Profil. Hans Jungbauer spielte mit echter Würde und erlesener Sprechkunst einen alten Schwertgenossen des Vaters von Alboin, Friedrich Maurer entrückte als Narr mit der schwermütigen Trauer seines Liedes den letzten Akt in sagenhafte Ferne, den Schauer des Unheimlichen hatte Rudolf Kalvius als Goldschmied um sich, der aus der Hirnschale einen Becher macht. In der Reihe der langobardischen Herzöge traten stärker hervor: Heinz Joachim Klein, Hans Joachim Recknitz, Josef Zechell, Hans Christian Blech, Hans Finohr. Auf der Seite der Römer: der alte Erzieher der Königin, Alfred Schlageter, der geschlagene Feldherr von Franz Kutschera. Ingeborg Werzlau gab stolz und verhallten eine Langobardin, Horst Beilke: ein römischer Bischof. Im übrigen waren alle Männer des Leipziger Schauspielensembles aufgeboten, um den großen historischen Szenen eindrucksvolle Wirkung zu geben. Die sehr gelungenen Bühnenräume von Heinz Helmdach verbanden nordische Nibelungenwelt mit romanischer Form, sie zeigten auch byzantinischen Festglanz. Vorbildlich der schöne malerische Geschmack, mit dem Gerda Schulte die Kostüme für die Gestalten einer ferneren Zeit entworfen hatte. Für den herzlichen Beifall bei der festlichen Uraufführung bedankte sich Walter Stang zusammen mit Hans Schüler und den Darstellern.

Albert Haueis.

3/1

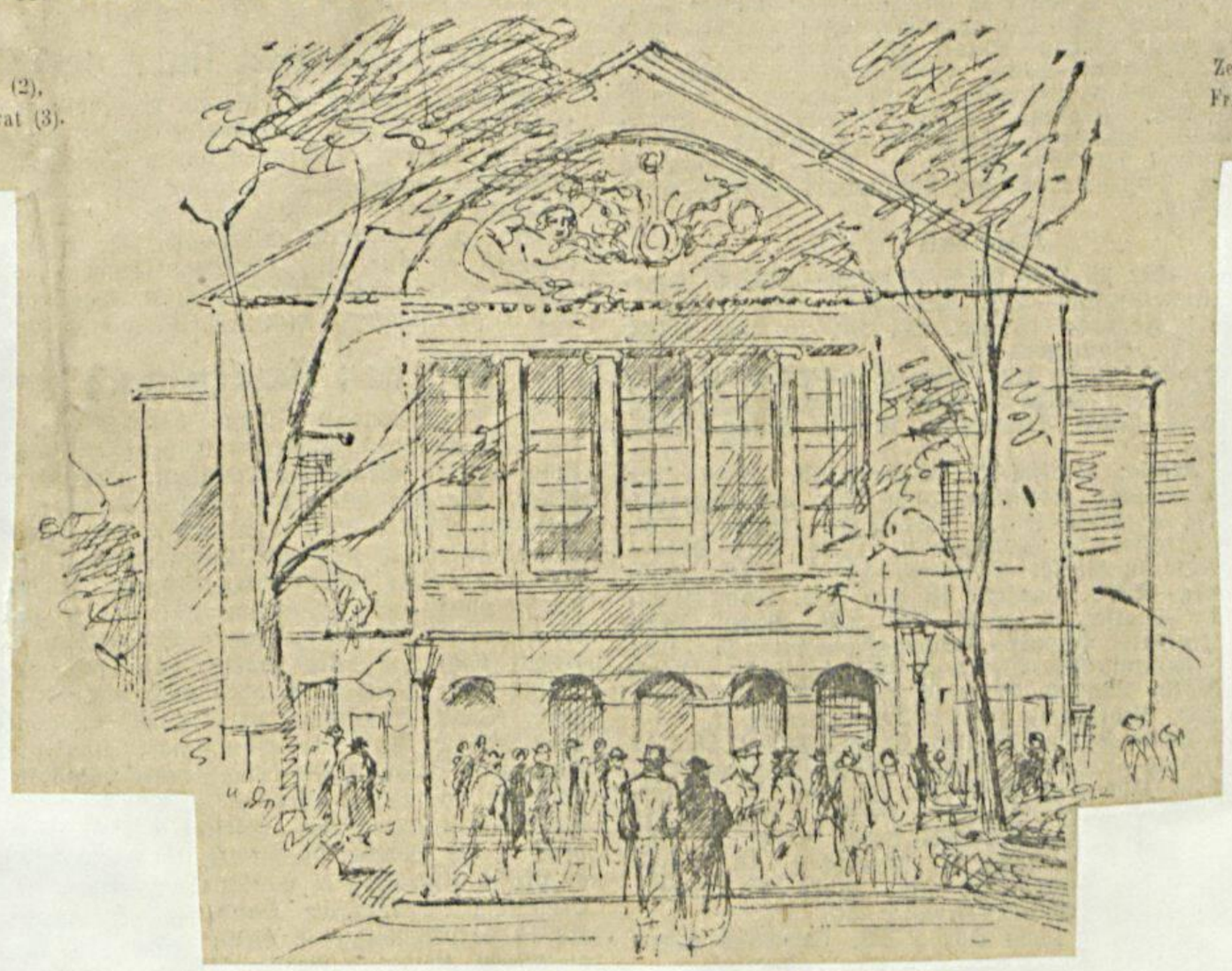
Neue Leipziger Tageszeitung Nr. 280 7. 10. 1941 53

Sächsische Autoren suchen ihr Publikum

Die Dichter der Uraufführungswoche im Alten Theater

Das Alte Theater zu Leipzig kann am 10. Oktober das Jubiläum des hundertfünfundsiebzigjährigen Bestehens feiern. Manches Werk, das in diesen eindreiviertel Jahrhunderten als Novität, als Erst- oder Uraufführung über die Bühne am Fleischerplatz gegangen ist, gehört heute zum klassischen Kultur- oder Repertoire-Gut. Wenn die Städtischen Bühnen das Jubiläum mit einer „Woche der Uraufführungen" feiern, so wird damit ein schönes Bekenntnis zum Schaffen der Gegenwart abgelegt. In allen großen Epochen der Theatergeschichte hat ja das Theater seine stärksten Impulse und Wirkungen aus der unmittelbaren Berührung mit dem Leben und vom schöpferischen Geist seiner Zeit erfahren. Es ist das erste Mal, daß ein Theater eine ganze Woche der Uraufführungen veranstaltet. Mit Spannung sehen wir darum diesem interessanten Experiment und den uraufzuführenden Stücken entgegen. Ob sich unsere Erwartungen erfüllen und welchem Werk in diesem edlen Wettstreit der Preis zufallen wird, das wird man am Schluß der Woche erkennen. Heute stellen wir in dem folgenden Artikel unseren Lesern die Autoren vor, deren neue Werke für die Jubiläumswoche zur Uraufführung ausgewählt wurden.

Fotos: Scherl (2), Brachert, Privat (3).



Zeichnung: Fritz Fischer.

Neu

3/2

54

Sechs Abende nacheinander wird sich der Vorhang im Alten Theater zur Festwoche der Uraufführungen über Stücken auftun, die damit zum erstenmal ins Licht der Rampe rücken, um sich dem Urteil der Zuschauer zu stellen. Jede Uraufführung hat den Reiz einer ganz besonderen Spannung, denn für die Gattung des Dramas, der Theaterdichtung, erscheint ja die Stunde der szenischen Darstellung beinahe erst als die Vollendung des schöpferischen Aktes. Mindestens bedeutet die erste Aufführung eine entscheidende Bewährungsprobe für die dichterische Phantasie. In dem Augenblick nämlich, wo Menschen von Fleisch und Blut den Text einer Theaterdichtung in die Wirklichkeit der Bühne verwandeln, muß sich zeigen, daß der Autor nicht nur gedacht hat, sondern, daß er mit seiner künstlerischen Phantasie wahrhaft die Kraft zur Gestaltung besitzt.

Sechs Autoren geben in der festlichen Woche der Uraufführungen in solcher Art Rechenschaft über ihr Können. Daß jene Spannung, die jede Uraufführung in sich hat, damit noch besonders gesteigert wird, versteht sich von selbst. Denn die Uraufführungswoche ist ein Wettbewerb — zumindest für die Kunst des theatergerechten Schaffens im deutschen Schrifttum der Gegenwart. Was der Inhalt der Stücke, was die eigentliche dichterische Gestaltung bringt, darüber wird nach den Aufführungen zu sprechen sein. Entscheidend ist, daß ein solcher Wettbewerb große Möglichkeiten in sich birgt.



Richard Billinger

Die Woche der sechs Uraufführungen gibt zugleich eine Ueberschau von der Vielfalt des deutschen Schrifttums der Gegenwart. Wenn früher ein Theaterjubiläum gefeiert wurde, dann ließ man sich zumeist ein Festspiel schreiben, das eine Huldigung für Thalia, die Muse des Theaters, bedeutete. Heute kann die Theaterleitung im Bekenntnis zum Werkgeist gern auf diese Art des Feierns verzichten, sie zeigt lebendige Tat von Theater und Dichtung. Aus verschiedenen Gauen des Reiches stammen die Autoren mit ihren Werken. Vertreter verschiedener Generationen zeigen ihr Können. Zwei von ihnen kommen aus dem Bereich der politischen Idee — Hans Schwarz und Herbert Vetter —, der jüngste von ihnen, Hans-Joachim Haecker, der Verfasser eines neuen Columbusdramas, ist noch fast unbekannt.



Hans-Joachim Haecker



Zdenko von Kraft

Hans Schwarz, dessen Schauspiel „Kassandra" die Woche der Uraufführungen am 11. Oktober eröffnet, ist in Leipzig mit seiner Liebestragödie „Die Flucht ins Geständnis", mit dem politischen Drama „Rebell in England" und mit der im Neuen Theater gespielten Bearbeitung des „Oedipus" bekanntgeworden. Hans Schwarz, der einundvierzig Jahre alt ist, kommt aus Berlin. Sein Werk, vor allem seine politische Lyrik, wird getragen von einem deutschen Schicksalsbewußtsein, dessen Haltung jenes Preußische kennzeichnet, das seit Friedrich dem Großen Lebensform und Symbol zugleich geworden ist. Man braucht nur an die Gedichtbände von Hans Schwarz zu erinnern: an „Götter und Deutsche" und „Du und Deutschland" mit ihrem ehernen Pathos. Oder auch an das von einundvierzig deutschen Bühnen gespielte Drama „Prinz von Preußen", eine tragische Schicksalsdichtung um Louis-Ferdinand. Hans Schwarz hat vor kurzem ein neues Schauspiel „Cäsar" vollendet, wiederum ein Stück aus der großen Historie.

Mit dem zweiten Stück der Uraufführungswoche, „Segler gegen Westen", einem Schauspiel um Columbus, stellt sich der Ostpreuße Hans-Joachim Haecker als ein neuer Theaterdichter dem Leipziger Publikum vor. Hans-Joachim Haecker, der zur Zeit unter den Waffen steht, gehört zur jüngsten Generation im deutschen Schrifttum der Gegenwart. Er stammt aus Königsberg. Sein erstes Schauspiel „Die Stadt" wurde im April 1940 in Bochum uraufgeführt, ein anderes Stück, „Das Zelt", ist noch unveröffentlicht. Haecker wurde im Jahre 1935 bei einem ostpreußischen Dichterwettbewerb für sein Gedicht „Waffenaufnahme" mit einem Preis ausgezeichnet, das in dem Sammelbändchen „Fahne und Heimat" im Druck erschien.

Der nächste Tag, der 13. Oktober, bringt ein Wiedersehn mit dem dichterischen Werk von Richard Billinger. Die Uraufführung seines neuen Schauspiels „Melusine" setzt die bislang unterbrochene Reihe der Leipziger Ur- und Erstaufführun-

Neu

55

3/3

Buch echter bäuerlicher Lyrik aus dem Schrifttum der Gegenwart — und mit dem elementarische Kräfte beschwörenden Drama „Rauhnacht".

Gleichfalls aus dem deutschen Südosten kommt Friedrich Schreyvogl, dessen Schauspiel „Die kluge Wienerin" die Reihe der Uraufführungen fortsetzt. Friedrich Schreyvogl, der dem Jahrgang 1899 angehört, trägt den Namen und stammt aus der Familie jenes Schreyvogl, der im vorigen Jahrhundert sich als Burgtheaterdirektor zu Wien für das Schaffen Franz Grillparzers einsetzte. Schreyvogl, der als Professor an der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst wirkt, hat neben dramatischen Werken, von denen „Das Liebespaar", eine Komödie, im Leipziger Schauspielhaus uraufgeführt wurde, Romane, Essays und Uebersetzungen geschaffen. Die Uebersetzung des ungarischen Schauspiels „Nacht in Siebenbürgen" kennen die Leipziger Theaterfreunde vom Alten Theater her. Auf seinen biographischen Grillparzerroman, ein Kulturbild aus dem Wien des Biedermeier, hat Schreyvogl vor kurzem den Roman „Eine Schicksalssymphonie" folgen lassen, der ein Lebensbild vom Wien der Gründerzeit darstellt. Im Wettbewerb der Dichter aus den deutschen Gauen in der Woche der Uraufführungen zu Leipzig wird man am 15. Oktober auch ein Schauspiel eines Leipzigers sehen. „Ein Dorf bricht auf" heißt das neue Schauspiel von Herbert Vetter, dem Träger des Leipziger Dichterpreises von 1936. Herbert Vetter, der 1905 in Dresden geboren wurde, lebt seit vielen Jahren in Leipzig. Er ist Leiter der Nikolaischule; zur Zeit steht er unter den Waffen. Vetter, ein alter Mitkämpfer der nationalsozialistischen Bewegung, wurde für sein Schauspiel „Wendelin Steiger", das im Leipziger Schauspielhaus zur Uraufführung kam, mit dem Dichterpreis der Reichsmessestadt ausgezeichnet. Dieses Schauspiel stellte unmittelbar aus dem Erleben jener Jahre den Schicksalskampf österreichischer Gebirgsbauern dar, die gegen Parteizerrissenheit und nationale Bedrückung mit dem Glauben an Großdeutschland sammelten. Herbert Vetter hat auch manches einprägsame Stück besinnlicher Erzählungskunst geschrieben; man braucht nur einmal im Leipziger Jahrbuch 1941 die Erzählung „Glückliches Preußen" nachzulesen, die sich durch ihr Thema wie durch ihre Komposition einprägt.



Hans Schwarz



Herbert Vetter



Friedrich Schreyvogl

Zum Beschluß der Jubiläumswoche wird man die Komödie „Kabinettskrise in Ischl" von Zdenko von Kraft sehen. Zdenko von Kraft, der im Jahre 1886 in Böhmen geboren wurde und heute in Württemberg lebt, hat sich mit seinem Schwank von den „Drei Jungfrauen von Orleans" im Leipziger Schauspielhaus vor noch nicht allzu langer Zeit einen herzhaften Erfolg errungen. Er ist ein sehr produktiver Autor, er hat eine große Reihe unterhaltender Romane und Novellen geschrieben, auch zahlreiche Komödien von ihm sind über die Bühnen gegangen. Dem Genius Grabbes huldigt er in einer Novelle „Grabbe kehrt heim".

Vorschau auf eine Woche der Uraufführungen, die schon durch die Persönlichkeiten der Autoren vielfältige, interessante und bedeutende Theatereindrücke verspricht. Ein Wettbewerb deutscher Theaterdichter, wie er in solchem Nebeneinander noch nicht da war. Da er gerade in einer Zeit stattfindet, in der alle Kräfte der Volksgemeinschaft im Kampf um die europäische Entscheidung stehen, bedeutet er ein ganz besonderes Bekenntnis für den Lebenswillen der deutschen Kultur und für die Gewißheit ihrer Sendung.

Hs.

2/1

Neue Leipziger Tageszeitung 21.10.1943

56

1943

Leipziger Uraufführungs-Woche 1943

Am Dienstag fand in Berlin auf Einladung des Referats Kulturpresse der Presseabteilung der Reichsregierung ein Presseempfang statt, auf dem Generalintendant Dr. Hans Schüler im Auftrage des Oberbürgermeisters der Reichsmessestadt einen Querschnitt durch die kommende Leipziger Uraufführungswoche gab. Neben Generalintendant Dr. Schüler sprachen Hans Schwarz, Herbert Menzel, Norbert Schulze, Prof. Friedrich Schreyvogl und Kurt E. Walter über die von ihnen während der Uraufführungswoche zur Aufführung gelangenden Werke, um den Anwesenden einen Eindruck von Sinn und Wesen ihrer Stücke zu vermitteln.

Generalintendant Dr. Schüler führte u. a. aus:

Es ist der Vorwurf laut geworden, daß die Leipziger Theater zwar Uraufführungswochen veranstalten, das mindestens ebenso wichtige Nachspielen sowie die Pflege des klassischen Kulturerbes jedoch vernachlässigen. Die Spielplanübersicht der Leipziger Theater im letzten Jahrzehnt wird diesen Vorwurf entkräften. 55 Meisterwerke der Opernkunst befinden sich seit 1933 in neuer Inszenierung auf dem ständigen Repertoire stets spielbereit oder bedürfen nur weniger Verständigungsproben zur Einführung neuer Mitglieder, um wieder im Spielplan zu erscheinen. Daß sich darunter auch einige weniger gangbare Werke durchgesetzt haben, wie der „Barbier von Bagdad", „Don Pasquale", „Daphne", „Arabella", „Der arme Heinrich", „Schwarzer Peter" u. a., scheint mir für das Leipziger Publikum zu sprechen. 25 v. H. der aufgeführten Opern waren zeitgenössische Werke. Davon waren nur ⅓ Uraufführungen, während ⅔ nachgespielt wurden. Im Schauspiel ist das Verhältnis umgekehrt wie in der Oper. Rund 25 v. H. des Gesamtspielplans nehmen die Klassiker ein. Weitere 25 v. H. die Uraufführungen und 50 v. H. die Erstaufführungen und Neuinszenierungen nachgespielter zeitgenössischer Werke. Ich glaube, daß sich für uns auf Grund dieses spielplanmäßigen Gleichgewichtes und der theatergeschichtlichen Tradition der Stadt Leipzig als bedeutender Anregerin das Recht auf eine führende Stellung in der Pflege zeitgenössischen Schaffens herleiten läßt.

Wie die Neuberin in Leipzig ihr Theater als erste Prinzipalin in Deutschland der Führung der Dichtkunst zwar unterordnen konnte, ihr Impuls jedoch zu der Entwicklung des deutschen klassischen Dramas erst im Laufe eines halben Jahrhunderts fruchtbar wurde, so können auch wir keine genialen Dichter und Komponisten für unsere Uraufführungswochen aus dem Boden stampfen, sondern müssen es dem Urteil der Nachwelt überlassen, was von den uraufgeführten Werken bleibenden Wert hat und was nicht. Sie wissen wie ich, daß Ablehnung neuer bedeutender Kunstwerke durch das Publikum besonders für den Anfang eines Autors nahezu die Regel ist, die nur ganz selten Ausnahmen erfährt. Auch vermag das Publikum meist nicht zu erkennen, wenn die Wirkung einmal infolge einer dem neuen Stil eines Werkes noch nicht gerechtwerdenden Darstellung ausbleibt. Bühnenkünstler und Publikum stehen dem meisten Neuen mit gleicher Skepsis gegenüber. Die Ueberwindung dieser Skepsis ist aber für die lebendige Entwicklung des Theaters eine Frage allerersten Ranges. Helfen Sie, rief Generalintendant Dr. Schüler den Kunstschriftleitern zu, das Publikum zu erziehen, wo es Wertvolles ablehnt, und unterstützen Sie uns, wenn wir wie einst der große Schröder in Hamburg, an der Rampe verkünden: „Weil dem Publikum das Stück heute nicht gefallen hat, werden wir es morgen und übermorgen wieder spielen!"

Umstritten ist auch die Frage: Was ist ein gutes Werk? Unseres Erachtens ist ein solches auch ein Gebrauchsstück, das seinen Zweck im Spielplan eine Zeitlang erfüllt, um dann wieder zu verschwinden. Es kann ernster oder heiterer Natur sein. Denn mit den Geniewerken und denen der wirklich großen Talente allein können wir den Hunger des Publikums nach Theater niemals stillen, selbst wenn wir es wollten. Auf Grund alter Spielpläne haben wir festgestellt, daß von rd. 3000 an den Leipziger Theatern seit Anfang des vorigen Jahrhunderts aufgeführten Opern und Schauspielen nur etwa 100 auf unsere Zeit überkommen sind. Und das war das Jahrhundert so volkstümlicher Autoren wie Weber, Lortzing, Verdi, Wagner, Puccini, Grillparzer, Hebbel und Ibsen, das Jahrhundert, in dem sich auch die Bühnenwerke Mozarts, Schillers und Goethes theatermäßig erst richtig auszuwirken begannen. Wenn unsere Zeit ebenso schöpferisch wäre wie die vergangene Epoche, hätten wir theoretisch also erst in der 4. Uraufführungswoche die Chance, ein Werk von bleibendem Wert herauszubringen! Aber das ist natürlich eine Milchmädchenrechnung. Wir können nur in aller Bescheidenheit als Mittler zwischen Dichter und Publikum dem Wahren und Echten nachzuspüren suchen.

Natürlich lassen sich für die Programmgestaltung auch gewisse Sicherungen einbauen. Solche wurden in diesem Jahre durch Aufträge erstrebt, die an Autoren vergeben wurden, von denen in Leipzig Werke schon mit Erfolg aufgeführt worden sind. Der Oberbürgermeister hat einen Kompositionsauftrag für eine Oper an Norbert Schultze erteilt, dessen seit einigen Jahren in Leipzig auf dem Repertoire befindlicher „Schwarzer Peter" bisher nahezu ein halbes Hundert Aufführungen erlebte und beim Leipziger Publikum so beliebt ist wie die klassischen Repertoire-Opern. Ich selbst habe Aufträge erteilt an zwei in Leipzig auf Grund früherer Erfolge sehr geachteter Dichter, für ein Drama mit einem Stoff aus der dramatisch bisher wenig behandelten Geschichte der Sachsenkaiser, an Hans Schwarz, und für eine besinnliche und gepflegte Komödie an Friedrich Schreyvogl. Mit beiden Schauspielaufträgen war die Bedingung verbunden, die Zahl der männlichen Darsteller möglichst zu beschränken und Statisterie ganz zu vermeiden. In beiden Fällen hat der Auftrag zur Schaffung einiger dankbarer Frauenrollen geführt, an denen unsere heutigen Stücke ja leider sehr arm sind.

Wir wissen nicht, ob unserer Dritten Leipziger Uraufführungswoche Erfolg beschieden sein wird. Wir können nur unser Bestes tun, ihn in gemeinschaftlicher Arbeit mit Autoren und Verlegern herbeizuführen. Wir rücken mit unserer Arbeit einmal im Jahre das Schaffen der deutschen dramatischen Dichter und Komponisten in das konzentrierte Interesse der kulturpolitischen Kreise des Reiches und des neuen Europa, wie es bei einzelnen, über die ganze Spielzeit verteilten Uraufführungen niemals der Fall sein könnte. Wir bitten Sie, unser Streben durch eine verständnisvolle Würdigung in der Presse zu fördern. Die Möglichkeit für die Durchführung unseres Planes bieten uns der für die Angelegenheiten der Städtischen Theater besonders begeisterungsfähige Leipziger Oberbürgermeister SS-Gruppenführer Freyberg, unser Leipziger trotz mancher Widerstände besonders aufgeschlossenes Publikum, das ein viertel Jahr lang willig auf seine geliebten Klassiker verzichtet, um sein Interesse auf das Schaffen der Gegenwart zu richten, sowie der hingebungsvolle Fleiß der kriegsbedingt kleinen, aber zäh arbeitenden Gefolgschaft der Städtischen Theater. — Daß im 5. Kriegsjahre überhaupt eine derartig umfangreiche kulturelle Zielsetzung möglich ist, verdanken wir dem tapferen Kampf der deutschen Wehrmacht und vor allem dem Verständnis und der Liebe des Führers für das Theater. Nach seinem Willen schweigen in Deutschland die Musen nicht, wenn die Waffen sprechen.

Neue

57 2/2

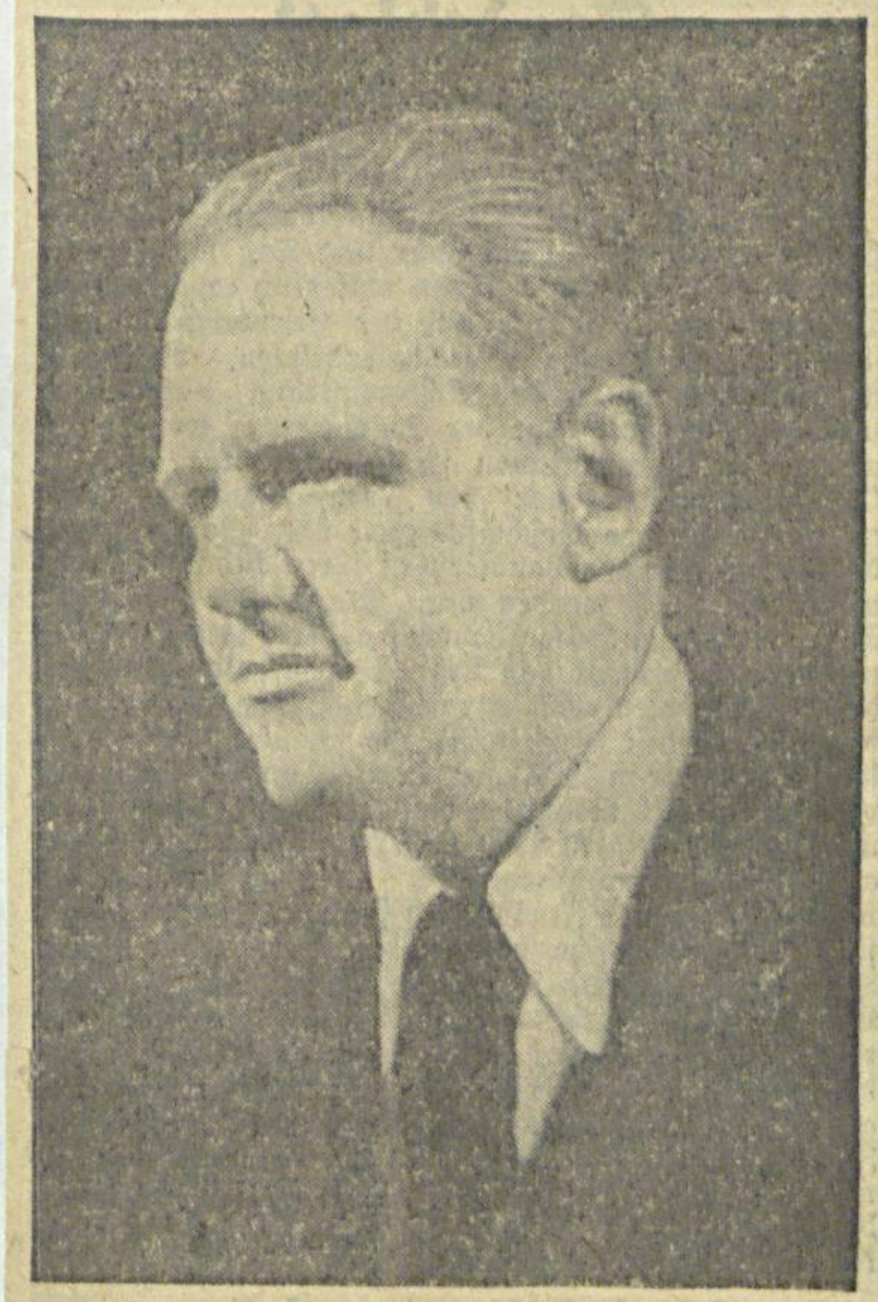
Die Autoren sprachen über ihre Werke

Anschließend an die Ausführungen des Generalintendanten Dr. Schüler sprach der Dichter Herybert Menzel, der für die Leipziger Uraufführungswoche die Satire „Das Friedensschiff" schrieb, über sein Leben und sein Werk. Herybert Menzel, der im Osten aufgewachsen ist, sagte, daß man seine Werke eigentlich nur aus seinem Leben heraus verstehen könne und betrachten müsse. Er habe es miterlebt, daß die Interalliierte Kommission bestimmt habe, daß seine Heimat polnisch wurde, und er sei als Grenzmärker in seiner tiefen Bewunderung für das Deutsche Reich zum Kämpfer und politischen Schriftsteller geworden. Er sei Sohn seiner Heimat, und deshalb habe es ihn gedrängt, den Kampf um seine Heimat in seinen Werken bekanntzumachen. Es sei deshalb auch wohl kein Zufall, daß gerade sein erstes Stück, durch das er bekannt wurde, den Titel „Umstrittene Erde" getragen habe. Menzel sei dann zur Bewegung gestoßen, und von dem Standpunkt aus, daß das Lied auch als Waffe und nicht nur zur Freude diene, zum dramatischen Schaffen gedrängt worden. Bezüglich der Aufgaben eines wirklichen Dramatikers stellte Menzel die Forderung auf, daß ein Dramatiker mutig sein müsse und daß aus seinen Werken seine eigene Stimme sprechen müsse. Gleichzeitig müsse ein Dramatiker auch vielseitig sein, damit er nicht Gefahr laufe, in eine Rubrik eingereiht zu werden und durch ein einmal geschriebenes ernstes Werk in die Gefahr käme, daß nun vom Publikum ständig ernste Stücke von ihm verlangt würden. Gerade Vielseitigkeit zeichne den guten Dramatiker aus. Vor allem aber sei die Hauptsache die, echt zu sein.

Desgleichen sprach Hans Schwarz über sein in Leipzig zur Uraufführung kommendes Werk, das Drama „Kaiser Otto II." Schwarz sagte, daß er sich zu diesem Thema und der Gestalt Ottos II., der durchaus modern sei, gewählt habe, weil dieses ihn nicht nur geschichtlich, sondern in erster Linie vom Dramatischen aus gereizt habe. In diesem Stück ständen die Menschen in starker Spannung zueinander, und gerade dieses rein menschliche und private Geschehen habe ihn veranlaßt, diesen Stoff zu wählen. Geschichtlich habe die Figur Ottos II. im Brennpunkt der europäischen Situation gestanden. Vor allem seien es nicht nur die Zeitströmungen allein interessant gewesen, sondern der Einfluß, den die Mutter auf ihren Sohn Otto II. gehabt habe und den Kaiser zu diesem Charakter habe werden lassen. Zu seiner Zeit sei dauernd die Frage diskutiert worden: Soll der Deutsche Kaiser nach Italien gehen oder nicht? Seine Mutter habe den Anspruch auf die Lombardei nie aufgegeben. Ihr Geist sei mächtig geblieben auch in den nachfolgenden Generationen. Sie habe die Fähigkeit mitgebracht, einen politischen Raum auch politisch zu sehen. Sie erreichte es, daß nach einer Niederlage des Kaisers seine wirkliche Reife einsetzte. Die besondere Tragik des Kaisers, der mit seiner erwachenden Reife dem Schicksal von da ab konsequent entgegengetreten sei, habe ihn an der Figur besonders interessiert. Schwarze sprach zum Schluß die Hoffnung aus, daß sein Stück gerade in der heutigen Zeit in politischer Hinsicht interessieren möge, da wir heute allen politischen Fragen gegenüber durch den Krieg aufgeschlossen geworden seien.

Anschließend sprach Prof. Dr. Schreyvogl, der ebenfalls zum Ausdruck brachte, daß er in seinem Wesen und seiner Person mit seinen Stücken identisch sei. Er sei Wiener durch Generationen hindurch, und sein Weltbild sei von der Stadt Wien geprägt worden. Die Worte Grillparzers: „Will man meine Welt verstehen, muß man sie vom Kahlenberg aus sehen" seien in einem tieferen Sinn zu verstehen, denn ein Blick auf die Donau vermittle einen starken Begriff der Weltverbundenheit Wiens. Wien sei eine Stadt, in der sich alles mengt, das Aelplerische, das Bäuerliche und das Städtische. Alles dies kommt in Oesterreich zusammen und ist das gesammelte Leben des Deutschtums. Mit seinem Stück, einer märchenhaften Komödie „Titania" würden die Leipziger Schauspieler zeigen, was er damit habe sagen wollen.

Der uns durch sein vielseitiges Schaffen längst bekanntgewordene Musiker Norbert Schulze sprach als Letzter. Er warf die Frage auf, warum er nach seiner Oper „Der schwarze Peter" sich von der Oper gewendet habe und nun wieder zu ihr zurückkehre. Dieses sei auf Zeitumstände und seine starke Beschäftigung beim Film zurückzuführen, denn sein künstlerisches Schaffen sei in keiner Weise gebunden, da dieses musikalische Schaffen für ihn immer einen Sinn habe, wenn das rein musikalische mit der Handlung eine Parallele bilde. Ihm sei jeder Stoff interessant, sobald er ihn rein menschlich interessiere. Er sei immer auf der Suche nach einem neuen und modernen Stoff gewesen, und der Leipziger Auftrag basiere auf dieser Idee. Seit langem und immer wieder habe ihn das Märchen „Das kalte Herz" von Hauff interessiert, und ihn kümmere es nicht, ob ein Stoff modern sei oder nicht, denn wenn man von einer Handlung voll erfüllt sei, sei auch die Voraussetzung für das Gelingen des Werkes gegeben. In demselben Sinne äußerte sich auch der Librettist der Oper, Kurt E. Walter, über das Stück. Bei diesem Thema sei es in erster Linie der Verkauf der menschlichen Seele gewesen, der ihm dieses Thema habe besonders reizvoll erscheinen lassen. Beide Autoren haben in ständiger und gleichzeitiger Auseinandersetzung mit dem Stoff eine möglichst weitgehende Einheit von Wort und Musik angestrebt, um auf diese Weise, dem Thema entsprechend und dem Gedankengut des so bekannten Hauffschen Märchens folgend und es erweiternd, mit möglichst einfachen und volkstümlichen Mitteln die Sprache des menschlichen Herzens bildhaft und musikalisch auszudeuten.



Aufn. Helmdach.

Generalintendant Dr. Schüler

4/1

Neue Leipziger Tageszeitung

30.10.1943 58

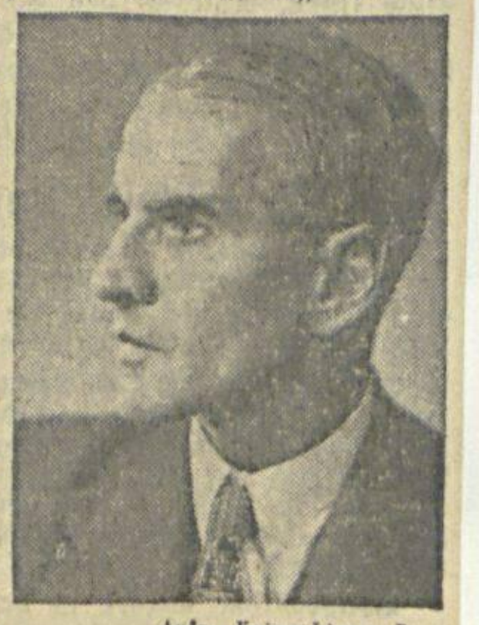
Zum dritten Male Leipziger Uraufführungswoche — inmitten des Kriegsgeschehens! Acht Autoren treten an die Rampe, in acht dramatischen Werken wird sich der Lebens- und Kunstwille der heutigen Generation äußern. Von uns eingeladen, geben die Autoren zuvor noch kurz Auskunft über sich und ihr Streben.

Schnappschüsse mit Selbstauslösung

Neues Schaffen — neues Ringen um die Form

In meiner Jugend träumte ich von technischen Erfolgen — so studierte ich Technik. Das Leben wies mich auf andere Wege.

Vor über zwei Jahrzehnten schrieb ich in härtesten Lebensumständen ohne jede Absicht einen Dialog. Ein alter, mir bekannter Schauspieler, dem ich, ein damals blutjunger Wiensch, die Zeilen lesen ließ, fragte nach dem Stück, aus dem die Szene stamme. „Das zu diesem Dialog gehörige Stück" schrieb ich erst nachher.



Aufn. Kaiser, Linz a. D.
Max Narbeshuber

Eine Kette von Jahren, erfüllt mit schwerstem Erleben, bedrückt von der unglücklichen Nachweltkriegszeit, folgte. Wirtschaftliche und künstlerische Mißerfolge prasselten in nicht enden wollender Reihenfolge auf mich nieder — — doch griff ich immer wieder zur Feder, entstanden Gedichte, Erzählungen, dramatische Arbeiten. Langsam rang ich mich zu innerer Reife durch, vermochte mir immer schwerere Aufgaben zu stellen, sie sicherer zu lösen. Aus dem Gebiet unsicheren Tastens entwachsen, fand ich wie von selbst zu Themen und Gestalten, die meiner jeweiligen Geisteshaltung entsprachen, vermochte ihnen eine immer sicherere, eigenwilligere Form zu geben. Wenn für mich jedes neue Schaffen gleichzeitig ein neues Ringen um die Form bedeutet, meine ich, daß es nur aus solchem Ringen heraus möglich ist, einer Arbeit innerlichen, blutwahren Gehalt zu geben.

Das Talent muß am Anfang jeder künstlerischen Bahn stehen. Zur Reife führt nur eines: ernste, heilige Arbeit.

Selbstverständlich ist „Camachos Hochzeit" für mich kein Lebensziel. Das heitere Spiel, das ich um den mir herzlich lieben Träumer Don Quixote, den edlen Ritter aus der Mancha wob, soll nur ein Anfangs-Wegstein sein. Ein kraftvolles Drama ist vollendet, ein weiteres in der Arbeit. Ueber diese Themen zu sprechen mag an der Zeit sein, wenn sich Theaterleiter finden, welche sie der Oeffentlichkeit vermitteln.

Wohin mein Weg führt, schreibt das Geschick. Mein Teil ist: das Wort im Geist jeweils so gut zu formen, als ich es vermag.

Max Narbeshuber.

Komödie der „lächelnden Einsicht"

Erst daß wir die Dinge der Welt mit zwei Augen sehen, macht sie uns körperhaft. Erst der Blick von zwei Seiten macht sie uns vollkommen wirklich. Ich glaube, auch im Erlebnis des Geistes steht es damit nicht viel anders. Wer die Aufgabe, die ihm sein Leben stellt, von mehreren Seiten aus anschauen kann, kommt zuletzt dazu sie im Wesen zu ergreifen. Zuerst hab ich es als Lyriker versucht. Um 1920 erschienen die Gedichte des Gymnasiasten in dem Band „Friedliche Welt", acht Jahre später die Verse der „Geheimen Gewalt". Von der Lyrik kam ich zum Essay, den Büchern „Vom Glück der deutschen Sprache" und „Die Entdeckung Europas". Die ersten Romane waren noch lyrisch wie die „Sinfonietta" und „Tristan und Isolde" oder essayistisch wie der Zukunftsroman „Liebe kommt zur Macht". Dann hielt ich bei den großen epischen Werken, die mir schließlich die breite Leserschaft zuführten, bei dem „Grillparzer", dem Roman „Die Nibelungen" und meinem meistgelesenen Buch der „Schicksalssymphonie". (Ein Wallenstein-Roman „Der Friedländer" und eine Wiener Novelle „Der Mann in den Wolken" werden eben in Leipzig gedruckt.) Auch auf dem Theater lief der Weg ähnlich. Das erste Drama, schon 1920 in Wien gespielt, war in Verse gefaßt, dann folgten problematische Stücke, die vorerst nur kleine Bühnen und die Matineen der „literarischen Avantgarde" aufführten, bis sich 1933 mir endlich das Burgtheater, die Dresdner Staatstheater und Hilperts Volksbühne in Berlin erschlossen. (Mit dem Schauspiel „Tod in Genf".) Das Demetrius-Drama „Gott im Kreml" war 1937 ein großer Erfolg des Burgtheaters — was dann



Aufn. Lucca Chmel, Wien.
Friedrich Schreyvogl

kam, die Komödien, stand unter der Patenschaft Leipzigs 1940 „Das Liebespaar", das seither dreißig Annahmen fand und „Die kluge Wienerin", die über alle großen Bühnen des Reiches ging und auch viel übersetzt wurde.

Und nun halte ich bei der märchenhaften Komödie „Titania". Sie erzählt den Besuch der Elfe bei den Menschen, die Verwirrungen, die bei dieser Begegnung entstehn und wie Titania aber auch die Beiden, die schließlich durch sie zusammengeführt werden, Wesen und Glück des Menschenlebens erkennen läßt. Was ich damit will, werden die Schauspieler Leipzigs gewiß besser deutlich machen als ich es könnte, wenn ich nicht mit den Worten des Stückes selbst spreche. Und ich bitte, diesen kurzen Bericht über mich selbst nicht als Erklärung für meine letzte Komödie zu nehmen. Er schildert nur meinen Weg, Schritt für Schritt. Aber vielleicht macht es gerade dieser Weg deutlich, warum ich just zu einem solchen Stück und seiner lächelnden Einsicht kam, daß es ja doch — „etwas Göttliches ist, ein Mensch zu sein".

Friedrich Schreyvogl.

Nein

4/2

59

Dichtung als Auftrag

Was mir an dieser Leipziger Uraufführungswoche am besten gefällt, ist der agonale Charakter, ist der musische Wettkampf, zu dem hier der Dichter aufgerufen wird. Oberbürgermeister und Generalintendant aber haben diesen Charakter noch durch die Auftragserteilung an einige Autoren unterstrichen.



Aufn. Archiv.

Hans Schwarz

Es gab Zeiten, wo man über solche Aufträge die Achseln zuckte, als wären sie unter der Würde des Dichters und gleichsam eine Vergewaltigung seiner Freiheit. Aber schon von Goethe stammt jenes Wort, daß der wahre Dichter unter Umständen die Poesie auch einmal kommandieren können müsse, und es war mit voller Absicht gegen jenes Dichtertum gesagt, das sich von aller Berührung mit Profanem abschloß und auf die begeisternde Stunde wartete. Mag das in der Lyrik noch hingehen, in der Welt der dramatischen Dichtung, die mehr als persönliches Bekenntnis des eigenen Erlebens ist, führt die grundsätzliche Ablehnung des Auftragsstückes durch den Dichter zur Zimperlichkeit und Tagesferne. Wenn wir Dichter sind, so sind wir es in jedem Augenblick, und warum soll uns ein Auftrag hindern, zu unserem inneren Reichtum vorzustoßen, den wir ohnehin nicht uns selbst, sondern andern verdanken? Auf wie schwachen Füßen stünde eine Muse, die sich vor der Zugluft eines Auftrages bewahren wollte! Der rechte Auftraggeber aber wird seinem Autor nichts zumuten, was nicht seines Wesens ist, er hilft ihm wie die Hebamme der Frau zu ihrem Kinde. Ob freilich dieses Kind lebensfähig ist, das hängt eben so von den Grenzen unserer Begabung wie von der Nachsicht des Publikums ab, zu dessen Nutz und Frommen Auftraggeber und Autor sich zusammengeschlossen haben.

Hans Schwarz.

„Ganz ein Autor dieser Zeit"



Aufn. Archiv.

Herybert Menzel

Als geborener Posener, der als Knabe den Kampf um seine engste Heimat miterlebte, dem diese Heimat durch eine interalliierte Kommission, die nichts von ihr wußte und ihr Treuebekenntnis nicht achtete, zerstückelt und entrissen wurde, nahm ich einen eigenen Weg als Schriftsteller. Mit dem Schicksal meiner Heimat aufs innigste und schmerzlichste verbunden, hat dies ihn ganz bestimmt. So schrieb ich meinen Grenzroman „Umstrittene Erde", so mein Sagen- und Balladenbuch „Der Grenzmark-Rappe". Als Grenzmärker kam ich auch zur Bewegung des Führers und wurde sein Soldat. Den Kameraden gab ich meine Lieder, Gedichte und Kantaten. Es ist dabei nicht verwunderlich, daß ich, doch ein junger Mensch, dem alles Leben durchs Herz floß, auch zu persönlicheren und besinnlichen Werken kam. Sie enthält mein Buch „Alles Lebendige leuchtet". Der Soldat der Bewegung wurde dann zum Soldaten dieses Krieges, bis ihn in Frankreich eine schwere Verwundung traf. Nach einer langen Lazarettzeit konnte ich mich neuer schriftstellerischer Arbeit widmen. Ich beendete meinen Roman „Das Siebengestirn" und veröffentlichte die Kriegsgesänge „Anders kehren wir wieder". Der Krieg, die Lazarettzeit — und viele Auslandsreisen gaben mir weitere Entwicklung, und so wagte ich den Sprung auf die Bühne. In Berlin, Posen und Stuttgart kam in gleichzeitiger Uraufführung meine Komödie „Noch einmal Napoleon?" heraus. Ihr folgt nun in der Leipziger Uraufführung mein zweites Stück, die Satire „Das Friedensschiff". Ich bin auch in ihm ganz ein Autor dieser Zeit. Das ist mein Auftrag, der mir aber, wie ich glaube, nicht nur von dieser Zeit gegeben wurde. Ich hoffe, daß man den wahren Hintergrund meiner Satire erkennt — daß ich bei der Leipziger Uraufführung ein so bereites, dem Soldaten und Schriftsteller gleichermaßen verbundenes Publikum finde wie an den Orten meiner ersten Uraufführung. Dem Theater aber bin ich dankbar, daß es auch in diesem Jahre so wagemutig und einsatzfreudig vielen Bühnen vorangeht.

Herybert Menzel.

Nr

60

4/3

Sachlicher Rückblick

Wenn ich über mich selbst sprechen soll, kann ich nicht mehr tun als den Weg zeigen, den ich komme, und die Richtung weisen, in die ich zu gehen glaube.

Ich wurde in Prag, am 1. April 1895 geboren. Hier verlebte ich meine Jugend, in dieser Stadt, die klar geformt ist von Fluß und Hügel, wenn man sie überschaut, und die wirr und zwiespältig ist, wenn man durch ihre Straßen geht, die Stadt, in der die Steine reden und die Menschen einander nicht verstehen. Auch als ich im Herbst 1918 verwundet und entsetzt durch diese Straßen ging, habe ich nicht daran gedacht, mir eine andere Heimat zu suchen.



Privataufnahme.
Franz Hauptmann

Meine früheren dichterischen Versuche wurden durch den Krieg unterbrochen. Ich habe Jahre gebraucht, um mit den Kriegserlebnissen wenigstens äußerlich fertig zu werden und habe Volkswirtschaftslehre, Soziologie und Kunstwissenschaft studiert. Erst später begann ich wieder künstlerisch zu arbeiten, und zwar zunächst nur Dramatik. Das erste Werk „Der Bauernkrieg" wurde im Jahre 1937 in Prag uraufgeführt und auch meine späteren Arbeiten „Entscheidung", „Der goldene Helm" und „Das Verhängnis" gelangten hier zur Uraufführung. Mein letztes Stück „Der Herzog" tritt von Leipzig aus seinen Weg an. 1939 erschien meine erste Prosaarbeit „Die Insel der Einsamkeit" im Zsolnay-Verlag, ebenso ist im selben Verlag eine Erzählung aus Prag „Der Soldat Christoph" soeben erschienen. 1936 erhielt ich im Preisausschreiben der Sudetenbühnen einen Preis, 1940 den Kulturpreis der Stadt Prag für Dramatik. Seit 14. Juli d. J. bin ich zur Wehrmacht eingerückt.

Franz Hauptmann.

„. . . stets am Rande des phantastischen Lebens . . ."

In einem meiner Reisebücher sagte ich einmal, daß ich ein sehr neugieriger Mensch bin, mit einem Hang, möglichst allem sozusagen und gründlichst „hinter das letzte Geheimnis" kommen zu wollen.

Diese Leidenschaft wohl bestimmte schon früh — mit siebzehn Jahren begann ich zu schreiben; und heute, nach mehr als dreißig Jahren, bereue ich es nicht — Wahl des Berufes, Entwicklungsgang und Schaffensziel. Sie schickte mich als Reporter über die Meere in fernste Länder, ließ mich auf einer Art Jagd nach dem Menschen mit Schreibmaschine und Kamera seltsamste Welten und Schicksale durchwandern, erzog mich zu Schärfe der Beobachtung und nüchterner Skepsis des Urteils und rief auf, die Ausbeute dieser „Wanderungen ohne Ende" zu verdichten und so den tieferen Sinn der gewonnenen Eindrücke, Begegnungen und Erlebnisse herauszuschälen: in mehr als einem Dutzend Romanen, in fast enem Dutzend Bühnenstücken, in einem halben Dutzend Reisebüchern, in Novellen, zahllosen Reportagen und auch drei Bänden Lyrik; — in Werken, deren äußerer Rahmen weit gespannt ist, von heimatlichen



Aufn. Universitäts-Verlag, Berlin.
Josef Maria Frank

Bezirken bis zur Welt fieberheißer Tropendschungel und Robben- und Pinguin-Inseln im Treibeis der Antarktis, von bäuerlicher Idylle und Kleinstadtenge bis zur gefühlsverwirrenden Beton-Symphonie der modernen Weltstädte.

Immer aber kam und kommt es mir als „wesentlichst" darauf an: den „Menschen" zu zeigen — im Bann seines echten und starken Gefühls, verstrickt im Netz eigenartiger, vom Zufall wie aus sich selber heraus dirigierter seltsamer Schicksale; im Zusammenprall zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Wirklichkeit und Traumbild, zwischen Alltag und doch stets am Rande des phantastischen Lebens, das immer noch die verblüffendsten und wirksamsten Romane und Dramen schreibt. Sie dem Leben sozusagen „nachzudichten", ist mir Beruf — und auch so etwas wie Berufung.

Josef Maria Frank.

4/4

Nr

61

„Gleichnis des ewig gültigen Märchens"

Es ist im allgemeinen nicht gut, wenn man von einer Oper erfährt, daß ihr musikalischer Vater zugleich jener der „Lili Marleen" ist. Die Schriftgelehrten haben es lieber, wenn ein Komponist sein Schaffensgebiet streng absteckt und sich höchstens einmal einen flüchtigen Seitensprung erlaubt, den man ihm gnädig nachsehen kann.



Aufn. Weltbild.
Norbert Schultze

Ich bin nun in diesem Punkte schon immer ein ausgesprochenes „enfant terrible" gewesen: Nach kurzen Studien bei Professor Hermann Abendroth, an der Kölner Oper und Universität, bestieg ich in München den leichtgezimmerten Brettl-Boden als einer der vier Nachrichter, wurde dann Opernkapellmeister in Heidelberg und Darmstadt, ging darauf als Aufnahmeleiter zur Schallplattenproduktion nach Berlin und dirigierte endlich Weihnachten 1936 die Uraufführung meiner ersten Oper „Schwarzer Peter". Für die gleiche Bühne entstanden 1937 das Tanzspiel „Struwelpeter", 1938 das Tanzspiel „Max und Moritz", für das Theater des Volkes in Berlin 1940 das Kindersingspiel „Der Teufel ist los" und für die Staatsoper in Wien 1941 das Krippenspiel „Maria im Walde". Seit 1938 aber nahm die Kompositionstätigkeit für den Film immer größeren Raum ein, so schrieb ich die Musik zu den Filmen „Feuertaufe", „Kampfgeschwader Lützow", „Ich klage an", „Bismarck", „Der Fall Reiner", „Aus erster Ehe", „Gold in New Frisco", „Renate im Quartett", „Der Stern von Tetuan", „Das neue Asien", „Symphonie eines Lebens" u. a. Dazu kam eine Reihe von Liedern unserer Zeit wie „Bomben auf Engelland", Afrikalied, Rußlandlied, U-Bootlied, Lili Marleen.

Mit dem „Kalten Herz" kehrte ich nun zur Oper und zur Welt des Märchens zurück. Diese Rückkehr aber soll keine Willkür und kein Zufall sein, sondern ein Bekenntnis. Denn das, was ich auf der Opernbühne im Gleichnis des ewig gültigen Märchens musikalisch aussprechen kann, das kann ich niemals im Film oder einer anderen Gattung zum Klingen bringen. Daher fand der Auftrag des Oberbürgermeisters der Reichsmessestadt bei mir die denkbar freudigste Aufnahme, und da ich auch den idealen Mitarbeiter in meinem Librettisten Kurt E. Walter fand, der bisher als Filmautor tätig war und mit diesem Operntext seine erste Bühnenarbeit vorlegt, und da ich mir keine liebevollere und geeignetere Aufführungsstätte vorstellen kann als die Städtischen Bühnen in Leipzig, so sehe ich der Uraufführung mit freudigster Erwartung entgegen und hoffe, daß auch die Erwartungen der Leipziger „Schwarzer Peter"-Freunde sich an diesem Tage erfüllen werden.

Norbert Schultze.

Lateinische Lyrik mit neuer Musik

Carl Orff ließ mitteilen, daß er prinzipiell nicht über sich schreibe. Goethes Mahnung „Bilde Künstler, rede nicht!" wird also hier mit puritanischer Strenge befolgt, obwohl es bei Gelegenheit — und gar der Gelegenheit einer ganzen Uraufführungswoche! — durchaus verständlich sein dürfte, wenn diese Zurückhaltung einmal durchbrochen würde. Carl Orffs Name ist aber im deutschen Musiktheater ein Begriff geworden, er ist auch in Leipzig schon durch die Aufführung der „Carmina burana" bekannt. Auf dieser Linie der Verschmelzung von Musik, Wort, Tanz, des von einem ersten Kenner und Könner gehandhabten Aufgebots aller bühnendramatischen Mittel zur Erweckung einer volksnahen, sinnenfreudigen Theaterkunst bewegen sich auch die „Carmina Catulli", eine Vertonung von Gedichten des lateinischen Liebeslyrikers.



Aufn. Archiv.
Carl Orff

2/1

Neue Leipziger Tageszeitung Nr. 306

62
2.11.1943

Leipzig
Uraufführung
Dramatische Chronik aus dem Mittelalter / Hans Schwarz: „Kaiser Otto II."
Altes Theater: 1943

Die Zeit der Ottonen, der Sachsenkönige, die im 10. Jahrhundert das „Heilige Römische Reich deutscher Nation" beherrschten, ist mit dem Wirken der drei einander folgenden Kaiser von Otto I. bis zu Otto III. in mehrfacher Weise beispielhaft für Glanz und Gefahr des mittelalterlichen Reiches der Deutschen. In Otto I. hat die Epoche den genialen Kaiser des Reiches, der Macht und Einheit des Staates zu stärken und zu mehren weiß, der es versteht, die Kraft der Stammesherzöge und der geistlichen Fürsten so zu führen, daß sie dem Ganzen des Reiches dienen müssen. So konnte er Aufstände niederringen und mit kluger Ostpolitik die Slawen im Osten in Schach halten, so vermochte er als der Gründer der Bistümer Posen und Prag mit der deutschen Kulturkraft neue Räume zu erschließen. Freilich folgte auf ihn sein Sohn Otto II., der als ein Herrscher von geringerer politischer Begabung nicht die Kraft besaß, das Werk seines Vaters mit gleicher Sicherheit zu erhalten. Dabei tritt der bedenklichste Zug der mittelalterlichen Reichspolitik sichtbar und sehr gefährlich in Erscheinung: während er nach Italien zieht, um dort seine Macht zu erweitern, gerät das Reich durch die Slawen des Ostens in stärkste Bedrängnis, und als er — wie später Heinrich III., der Vater jenes HeinrichsIV., der nach Canossa ging — zu früh stirbt, da wird sein dreijähriger Sohn Otto III. Kaiser, der später seinen Blick ganz nach Rom wandte, fast ein Fremdling für das Reich. Es mag sein, daß seine Herkunft daran einen Teil der Schuld hatte: seine Mutter war keine Deutsche, sie war die byzantinische Prinzessin Theophano, und seine Großmutter Adelheid, die ihn mit ihr zusammen erzog, lebte ganz im romanischen Geist und in den Ideen jener Frömmigkeit, die von dem burgundischen Kloster Cluny ausgingen.

Man muß sich dieses Schicksal der Ottonen einmal vergegenwärtigen, wenn man das neue Drama von Hans Schwarz betrachtet, das von Otto II. seinen Namen hat. Von der Geschichte her mag mancher Zuschauer verwundert gewesen sein, daß Hans Schwarz nicht die imponierende Gestalt von Otto I. zum Thema seines Dramas genommen hat. Man könnte sich denken, daß ein Dramatiker von großer ursprünglicher Kraft einmal gerade an dieser Herrscherfigur der Geschichte entflammt wird, um in einem Stil, der Wildenbruchs Kaiserdramen aus dem Mittelalter hinter sich läßt, nicht nur Kampf, Glanz und Größe des mittelalterlichen Reiches darzustellen, sondern auch mit einem solchen Schauspiel möglicherweise ein Exempel genialer Realitätspolitik auf die Bühne zu stellen. Hans Schwarz ist diesen Weg nicht gegangen. Er nimmt vielmehr in seiner historischen Chronik das Schicksal des unentschlossenen Otto II. zum Thema. Er zeigt bereits im ersten Bild, wie dieser Kaiser in Unentschlossenheit schwankt, als er Heinrich den Zänker, den Aufrührer gegen die Königsgewalt, der später auch seinem Sohn noch zu schaffen machte, bestrafen soll. Im ersten Bild seines historischen Schauspiels wird auch sogleich deutlich, daß der Autor Hans Schwarz die Entscheidung des dramatischen Geschehens in die Gestalten der beiden Frauen um Otto II., die Mutter Adelheid, sowie seine Gattin Theophano, die aus Byzanz stammende Kaiserin, verlegt. Theophano erscheint als eine Frau männlicher Entschlüsse, als eine Herrscherin der überlegenen, klugen Realpolitik, die zum Schluß des Dramas in Gemeinschaft mit dem auch in der Geschichte als Vorkämpfer der Reichsidee wirkenden Erzbischof Willigis von Mainz alles so zu führen weiß, daß für ihren Sohn, den Knaben Otto III. die Kräfte des Staates zur Einheit verbunden scheinen. Der Treueschwur von Heinrich dem Zänker wird dafür sichtbarer Ausdruck. Man muß dem Autor diese „poetischen Lizenzen" genau so zugestehen, wie die Betonung des Familienzwistes, des geheimen Streites der beiden Frauen um Otto II. Seine Mutter Adelheid ist nämlich — fast wäre man versucht zu sagen, wie alle Schwiegermütter — eifersüchtig auf seine ihm mit ihrem klugen Rat zur Seite stehende Frau Theophano, und sie wird es noch mehr, als Theophano ihm den Erben des Thrones, den künftigen Otto III. geboren hat.

In den Gegensatz der beiden Frauen, von denen die jüngere ihrem Mann wie ihrem Sohn mit ihrer ganzen Klugheit dienen will, die ältere aber bestrebt ist, Otto II. für ihre Pläne zu gewinnen, hat Hans Schwarz die dramatische Spannung seines Werkes ge-



Adelheid (I. Werzlau), Abt von Cluny (G. Heding), Bischof von Metz (P. J. Schneider) Foto Helmdach (2).

legt. So wirkt sein Schauspiel vor allem als ein Beitrag zu dem Thema von der Rolle der Frauen in der Weltgeschichte. Das Gesamtgeschehen — den Zug des Kaisers nach Italien, seinen Krieg und seine Niederlage gegen die Sarazenen, den Tod Ottos II. in der Kaiserpfalz zu Rom — gibt Hans Schwarz in der Form einer historischen Chronik, in der die handelnden Helden, wie sie das Drama eigentlich braucht, zurücktreten gegenüber der gedanklichen Erörterung, in der der Autor gleicherweise als sentenzenreicher Betrachter des Menschlichen, der Geschichte und des

Politischen zu Wort kommt, wie er zuweilen stimmungsvolle lyrische Partien gibt. Wenn das Drama an sich wieder einmal zeigt — ein mit der Glut des großen dramatischen Atems begabter Autor wie Grabbe mit seinen Staufendramen mag Kronzeuge dafür sein —, wie schwierig es überhaupt ist, die Zeit der mittelalterlichen Kaiser auf dem Theater lebendig werden zu lassen, so bedeutet das neue Schauspiel von Hans Schwarz doch einen dichterischen Vorstoß in jene Vergangenheit des Reiches, von der man gern wünscht, daß sie mit dem einen oder dem anderen Thema hinüberverwandelt werde in die Bezirke deutscher Theaterdichtung, die schon manchem Helden aus anderen Völkern die Unsterblichkeit auf den weltbedeutenden Brettern verlieh, die aber noch Raum haben für Gestalten aus der Geschichte unseres Volkes.

Mit diesem Gedanken mag auch mancher nachdenkliche Zuschauer die Uraufführung mit Beifall bedacht haben, der wie der Kunstbetrachter der Meinung war, daß erhebliche Striche der historischen Chronik auf der Bühne zur Konzentration der nicht sehr handlungsreichen Vorgänge und überhaupt für ihre Lebendigkeit sehr nützlich gewesen wären. Hans Schüler, der Regisseur, hat sich und den Schauspielern durch den Verzicht auf diese Striche die Aufführung nicht leicht gemacht. Durch einen Inszenierungsstil, der jedes, auch das rhetorische Wort unterstrich, und durch eine bildhafte, fast dekorativ zu nennende Führung aller Bewegungen und Gebärden der Spieler, in denen der erfahrene Opernpraktiker Schüler alle Mittel szenischer Veranschaulichung mit überlegener Hand verwendet hat, kam ein nachhaltiger Theatereindruck zustande. Neben den Darstellern waren der Bühnenbildner Max Elten mit der mächtigen Halle, in der Vorhänge und Versatzstücke die Bildfiguren und den Geist mittelalterlicher Miniaturen auf die Bühne brachten, gleicherweise am Erfolg des Abends beteiligt wie die in den malerischen Farben und in der Stilisierung über jedes Lob erhabenen Kostüme von Gerda Schulte, die mit diesen Entwürfen wieder einmal zeigt, daß für das Bühnenkostüm in Leipzig ein Stil gefunden worden ist, den man ruhig einmalig nennen kann.

Die Aufführung hatte in Erna Korhel, Ingeborg Werzlau und Raimund Bucher drei interessante Vertreter der Hauptgestalten des Schauspiels. Erna Korhel war in ausgezeichneter Erscheinung die Kaiserin Theophano, sie gab ihr das geistige Profil gleicherweise wie das Antlitz der liebenden Frau, sie konnte ohne jede Aufdringlichkeit und ohne laut zu werden die ganz kluge Ueberlegung überzeugend anschaulich machen, die



Otto von Schwaben (H. J. Klein) und Theophano (E. Korhel)

dieser Frauengestalt zugehört. Ingeborg Werzlau, die mit der Gestalt der Mutter Ottos II. eine ihrer Jugend nicht gerade liegende Rolle übernommen hat, gab dieser Gestalt ebenso die mütterlichen Charakterzüge und den Eigensinn wie die religiöse Schwarmgeisterei — eine vorbildliche schauspielerische Leistung. Raimund Bucher, der geborene Schillersprecher, konnte als Otto II. einmal zeigen, daß er auf dem Wege ist, sich stärker in die Bezirke des Charakterspielers zu begeben. Er fand für den unentschlossenen, sich selbst anklagenden Kaiser Töne und Gebärden, die überzeugende Kraft besaßen. Heinz-Joachim Klein bewährte seine vorzügliche Sprechkunst und die Ehrlichkeit seines Wesens als getreuer Herzog von Schwaben. Hans-Joachim Recknitz war als revoltierender Heinrich der Zänker, obwohl er nur episodisch auftauchte, eine sehr aktive, einprägsame Gestalt. Horst Katzer vertrat den Kanzler Willigis von Mainz mit Geradheit und Würde, Georg Heding hatte als Abt von Cluny den notwendigen Asketenkopf, Detlef Krüger umriß die Figur des Bischofs von Prag, Paul-Joachim Schneider, Ernst Rottluff, Hans Gerlach, Wilhelm Straube und Arthur Nicklas waren mit noch anderen Helfern an der erfolgreichen Inszenierung beteiligt, deren Bühnenmusik Georg Kießig besorgte. Der Beifall hielt, wie schon berichtet, lange an; mit den Spielern und dem Regisseur bedankte sich für ihn auch der Autor Hans Schwarz.

Albert Haueis.

„Die Schlaraffenhochzeit"

Uraufführung im Neuen Theater

Der Opernerstling des in Leipzig lebenden und wirkenden Sigfrid Walther Müller ist der Werkzahl nach schon ein Opus 54. Nachdem der Komponist auf absolut-musikalischem Gebiete schon zahlreiche Arbeiten — und darunter manchen schönen Erfolg! — zu verzeichnen hat, sucht er nun auch dramatisches Neuland für sich zu erobern. Sein Charakterbild erfährt dabei keine Veränderung; er unternimmt auch diesen Vorstoß in wesentlich anders geartete, weil anderen Vorbedingungen unterliegende Ausdrucksbereiche mit der ganzen handwerklich ausgezeichnet fundierten, naiv-musikantischen Unbeschwertheit, bisweilen sogar Unbekümmertheit, die sein fleißiges und flüssiges Schaffen von jeher schon kennzeichnet.

Im Gegensatz zu vielen anderen Generationsgenossen, die um eine neue Operngestaltung bemüht sind, hat S. W. Müller zum ersten nicht auf das Neue, sondern auf die Oper den Nachdruck gelegt, zum anderen aber keinen tragischen, sondern einen komischen Stoff gewählt, und sich damit gleich zu Beginn vor eine allerschwierigste Aufgabe gestellt. Denn die überlegene Heiterkeit, der aller irdischen Schwere spottende Humor ist auch, und gerade bei den größten Meistern, immer erst das Ergebnis eines allmählichen und tiefgreifenden Läuterungsprozesses gewesen. Das Problem ist das das der inneren Ueberwindung des Erlebnisses, der freien Distanzierung vom zu gestaltenden Stoff.

In der „Schlaraffenhochzeit" wird nun jede tiefere Problemstellung bewußt vermieden. Der Komponist selbst hat sich dahin ausgesprochen, daß es ihm darauf ankam, „ein Werk zu schreiben, das Theater und Musik ohne große Spitzfindigkeiten in ihren einfachsten vitalen Ausstrahlungen zusammenfaßt". Vom menschlich-künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, könnte dieser Opernerstling als ein Niederschlag persönlicher Italien-Erlebnisse bezeichnet werden. Es spricht viel Verliebtheit daraus zu bunt bewegtem Volksleben unter dem südlich-heiteren Himmel der Mittelmeerlandschaft. Und der sich so begeistert dazu bekennt, will scheinbar gar nicht wahrhaben, daß viele andere vor ihm schon Aehnliches gesehen, erlauscht, erlebt, gestaltet haben, daß sein eigener Beitrag demnach im Stofflichen nicht mehr so neu ist.

Das Neue müßte von der persönlichen Eigenart, von der schöpferischen Gestaltungskraft ausgehen, die allein noch so oft Gesehenes und Gehörtes umzuwandeln vermag: wesentlich für die künstlerische Gestaltung ist nicht das Thema an sich, sondern die thematische Durchführung (obwohl natürlich oft schon aus der Art der Problemstellung die Hand des Meisters zu erkennen ist). Dem Stilwillen S. W. Müllers mag als ideales Vorbild so etwas wie die bei aller kunstvollen Formung des Stoffes tiefe Volkstümlichkeit und Naturnähe der „Verkauften Braut" vorgeschwebt haben. Die hohe Zielsetzung ehrt sein Streben, wenn auch zugleich noch die verschiedenartigsten Einflüsse aus anderen Richtungen festzustellen sind. Man könnte in der „Schlaraffenhochzeit" auch eine Rückbesinnung auf die heiteren Spielopern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erblicken; in der dramatischen Anlage des Textbuches ist jedenfalls keine nennenswerte Entwicklung darüber hinaus erfolgt. Andere Partien wiederum sind den lyrodramatischen Effekten des Verismo der 90er Jahre verhaftet, ohne daß es gelungen wäre, diese offenkundigen Gegensätze wirksam zu verschweißen. Auch ohne Reminiszenzenjäger zu sein, wird man des öfteren auf Anklänge gestoßen, die weniger in Einzelheiten faßbar und nachweisbar als aus der Gesamtstimmung verspürbar sind. S. W. Müller gehört zu jenen impulsiv-temperamentvollen Musikantennaturen, die, ohne jemals in direkte Nachahmung oder völlige Abhängigkeit zu verfallen, bei der Leichtigkeit und Schnelligkeit ihrer Schaffensweise nicht immer und überall durch die Schichten eines allgemein verbindlichen Zeitstiles in die Tiefen des eigenartigen Ausdrucks vorzudringen vermögen.

Neuere Zutaten von Bedeutung dürften in dem von Karl Hellwig nach einer Novelle von August Kopisch verfaßten Libretto nicht aufgefunden werden. Volksleben am Golf von Neapel, ein schmachtendes Liebespaar, in veristischer Charakterisierung, dazu im Gegensatz Typen der heiteren Spieloper, u. a. ein überspannter Vater, der seinen Traum vom Schlaraffenland von den Freiern in Wirklichkeit umgesetzt haben möchte, ein derbkomischer Nebenbuhler, ein dankbar-edler Räuberhauptmann mit hilfsbereiter Räuberbande, die dem unglücklich Liebenden durch lustig-listiges Maskenspiel die Braut gewinnen. Der Humor als Sauerteig ist nicht völlig in die Handlung eingeknetet, zu Beginn der Oper sind die ernsten Klänge recht ausgedehnt, wobei das bauernehrliche Sizilien Mascagnis in unmittelbare Nähe an den Golf von Neapel herangerückt zu sein scheint.

Ein erster Anlauf kann die letzte Erfüllung nicht bringen, doch wird an vielen Stellen schon die ganz entschiedene Bühnenbegabung S. W. Müllers deutlich. Angefangen von dem witzig-spritzigen Plauderton der Ouvertüre enthält seine Musik zahlreiche Partien voll Schwung und Frische des dramatischen Ausdrucks und humorvoller Charakterisierungskraft. Die Anlage des ersten Aktes, die geschmeidige Diktion, die Lebendigkeit der Volksszenen u. a. lassen einen sicheren Griff erkennen. Den absoluten Musiker verrät vorläufig noch der Umstand, daß zu viel „unten" geschieht, was nach „oben" hätte verlegt werden müssen, daß mit anderen Worten dem Orchester oft noch das Schwergewicht da gegeben wird, wo der erfahrene Operndramatiker einen besseren Ausgleich zwischen Bühne und Orchester gefunden haben würde.

Die Spielleitung von Hans Schüler hat die schon erwähnten unvermischt nebeneinander her laufenden Stilarten auf einen gemeinsamen Nenner zu

ngen versucht, indem sie das groteske, oft sogar rodistische Element betonte und die im schönsten nten Bilderbogenstil prangenden Bühnenbilder n Max Elten (Kostüme Gerda Schulte) mit ncherlei erheiternden Einfällen belebte. Vom eatralischen aus ist dieser Auffassung, wie die unittelbare Wirkung lehrte, die Berechtigung nicht zusprechen, auch wenn dabei die ursprüngliche Abht zuweilen übertrieben wurde. Der musikalische il wurde von Paul Schmitz mit liebevoller orgfalt betreut, so daß die klanglichen Feinheiten d Schönheiten der Partitur zur vollen Entfaltung men. Ausgezeichnete solistische Leistungen boten retl Kubatzki und Heinz Daum als Liebesute, die den veristischen Belcanto leidenschaftlich ufglühen ließen. Dem Räuber Checco gab Walther immer eine gefährliche Edelgemütlichkeit (auch esanglich eine hervorragende Leistung), dazu der raumbesessene Vater Friedrich Dalbergs, der ach längerer Pause wieder einmal einen Beweis iner großen Buffobegabung gibt, der grotesk aufeblasene Liebhaber von Walter Streckfuß, des eiteren Edla Moskalenko, Hanns Fleischer, Ernst Osterkamp als bezwingend komische Charaktertypen, die Chöre der Räuber und des Volkes, das Ballett — alle wirkten zusammen und verhalfen dem Werke zu einem schönen Erfolg.

Hermann Heyer.

Eine bemerkenswerte „Aida"-Inszenierung in Leipzig.

Nach Hans Stiebers „Eulenspiegel" erregt das Leipziger Neue Theater auch mit seiner Neugestaltung von Verdis „Aida" besonders in bühnenbildnerischer Hinsicht berechtigtes Aufsehen. Die Bühnenleitung von Dr. Hans Schüler und Max Elten ist ihrem Grundsatz der Werktreue ergeben geblieben und bemüht sich in stilistisch durchaus zu rechtfertigender Weise besonders glücklich um das ägyptische Milieu dieser Oper, deren Grundzug nun einmal durch ihre Entstehungsgeschichte ein szenisch-dekorativer ist. Bei der bildhaften Durchführung wird der statische Charakter der ägyptischen Kunstauffassung bewußt gewahrt; es ist zumindest kühn, das vierte Bild, das Bild des Triumphmarsches, nicht von den dynamischen Möglichkeiten bewegter Massen her zu inszenieren, sondern von rein augenmäßigen Gesichtspunkten aus, die dabei noch eine klanglich möglichst wirksame Aufstellung der Chöre erlauben. Es geschieht das durch eine riesenhafte Treppe, die den friesartig in einzelne Stockwerke unterteilten Hintergrund bis zur Höhe der Bühnenöffnung hinauf wuchtig unterbricht. Auf diese Weise lassen sich die Chorgruppen klar gruppieren und gliedern, während für den eigentlichen Aufmarsch der Raum beengt wird. Auch das Schlußbild mit dem schwer lastenden Stein und der drohenden Majestät der architektonischen Struktur sieht man selten so gut, während die Gerichtsszene mit den lautlos sich öffnenden Falltüren etwas requisitenhaft wirkt.

Die Aufführung selbst, unter der kraftvoll steigernden Leitung von Paul Schmitz, wies wieder einzigartige Chorleistungen auf, hatte aber Schwächen hinsichtlich der Tanzregie. Von den Einzelkräften überragten der Radames August Seiders und Camilla Kallabs Amneris. Die eigenartigen szenischen Bildwirkungen und die innere Schwungkraft der Aufführung rissen das Publikum zu stärkstem Beifall hin.

Dr. B.

66

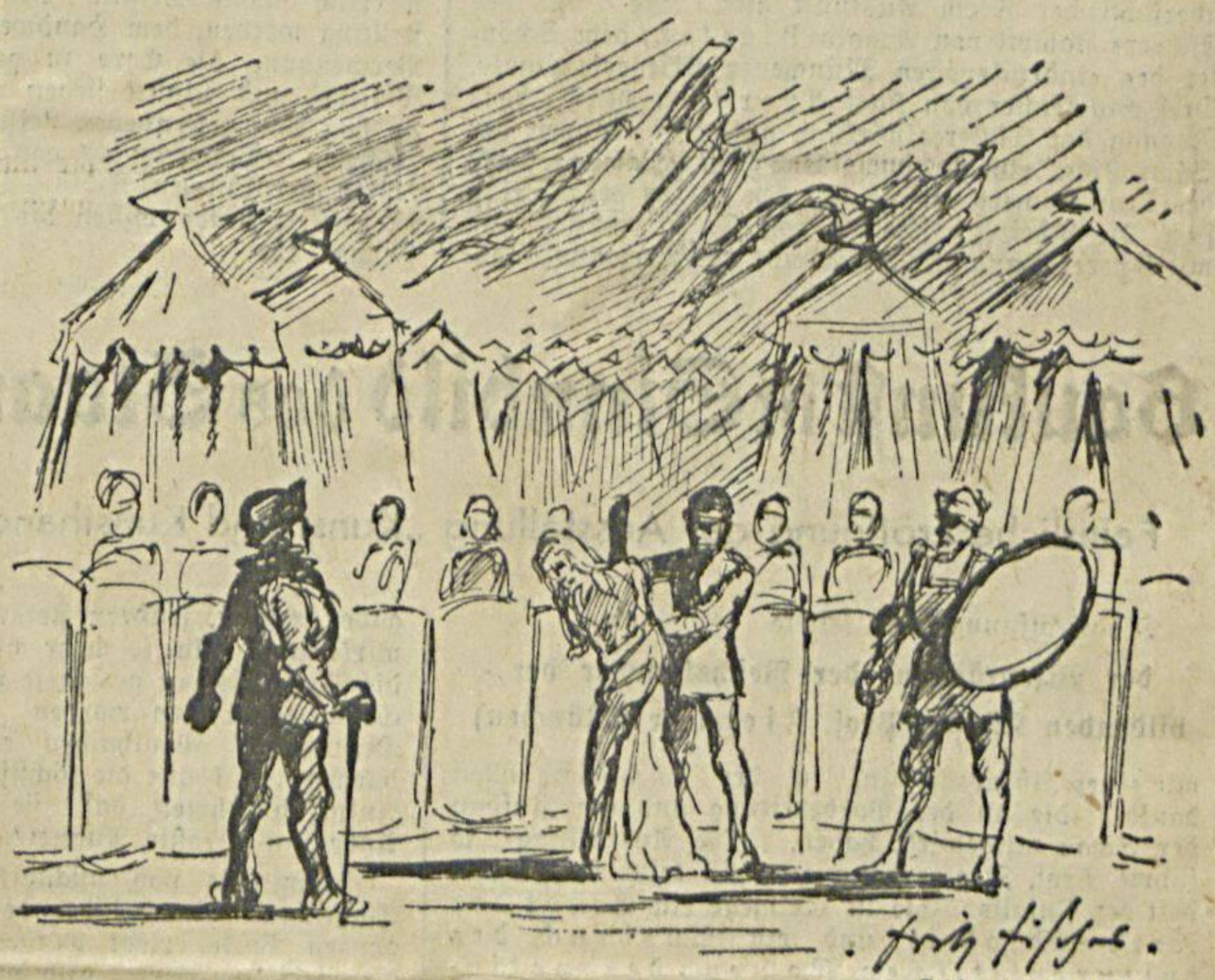
Romantische Schaueroper

Verdis „Troubadour" in neuer Bühnengestaltung

Einen Stoff, „mit der Neuheit und Kühnheit des spanischen Dramas behandelt" — das war es, was Verdi bei den Entwürfen zum „Troubadour" vorschwebte. Zustande kam aber nur das Musterbeispiel eines schlechten Opernlibrettos, ein Sammelsurium von tollgewordener Schauerromantik, in der uns kaum eine Unmöglichkeit an allerstüblichsten Requisiten und unfreiwillig-komischen Situationen erspart bleibt. Verdi hat die Arbeit am „Troubadour" mehrmals unterbrochen, weil ihm die dramatische Fassung wenig zusagte, er — der eminente Theaterpraktiker — hat selbst zu retten versucht, was nicht zu retten war oder doch nur von der Musik aus gerettet werden konnte. Schließlich aber wurden die in ihm aufgespeicherten Klangenergien übermächtig; sie hatten schon, fast unabhängig vom Text und nur auf große dramatische Situationen hin gerichtet, Gestalt angenommen in Arien und Ensemblesätzen, sie bedurften nur noch eines äußeren Anlasses von Wort, Geste, Szene, sie drängten nach Entladung, nach Umsetzung in die Bildhaftigkeit der großen Oper. Und heute beweist uns gerade der „Troubadour" mit all seinen Mängeln die geniale Kraft von Verdis Charakterisierungs- und Schilderungskunst: eine Anzahl knallig-bunter, grob-effektvoller Bilder im Balladen- und fast schon Moritatenstil (die einzelnen Akte tragen Ueberschriften: „Der Zweikampf"; „Die Zigeunerin"; „Der Sohn der Zigeunerin"; „Das Hochgericht"), zusammengeschweißt im weißglühenden Feuer einer ungeheuren musikalischen Vitalität!

Die Schwierigkeiten, die sich einer Bühnengestaltung des „Troubadour" heute wie immer entgegenstellen, beruhen darin, daß versucht werden muß, einmal dem Auge zu geben, was die verworrene Handlung erfordert, handfeste Theatralik und nur auf den dramatischen Augenblick zugeschnittene Situationen, zum anderen aber, nicht von der vollkommen eigengesetzlichen, der Handlung oft geradezu gegensätzlichen Musikdramatik unnötig abzulenken, sondern die seelische Situation, der solch leidenschaftlicher musikalischer Ausdruckswille entsprungen ist, wenn schon nicht auszudeuten, so doch anzudeuten! Die Bühnenleitung von Hans Schüler und Max Elten (Bühnenbild), Kostüme Gerda Schulte, bedient sich in der Bildgestaltung des Stiles alter Glasmalereien; die bunt bewegte Handlung wird in acht eindrucksvolle düster-romantische und mit südländischem Leben erfüllte Szenerien gegliedert. Der Verdischen Musik am nächsten steht die Kerkerszene des letzten Bildes in der räumlichen Aufteilung und farbigen Tönung; in anderen Verwandlungen erhält jedoch die Schauerromantik zuweilen allzu starke Bilderbogenbuntheit; die Szene im „Klosterkreuzgang" und die berühmte Stretta am Ende des dritten Aufzugs, die gar zu revuehaft angelegt sind, so das „Heerlager" mit der allzu reichlichen Verwendung von Weißblechschildern und Marterpfahl, ferner die übertriebenen Proportionen des „Hochgerichtes". (Wobei gern zugegeben werden mag, daß eben das überromantische Sujet zu manchen Ueberpointierungen verlockte.)

Die musikalische Wiedergabe des Werkes entsprach hohen Erwartungen. Paul Schmitz hat sich mit leidenschaftlicher Besessenheit in diese Kunst der großen dramatischen Kontraste versenkt, er gibt dem Orchesterklang stärkste Leuchtkraft und zugleich echt romanische Durchsichtigkeit, er weiß den großen Atem, das rhythmische Ungestüm, die elementare Triebkraft der Melodik überzeugend zu gestalten und das erste Gebot des Verdi-Stiles — unbedingte Deutlichkeit des vokalen Teiles! — auch bei größter Klangentfaltung immer und überall zu befolgen. Eine hervorragende Leistung, an der auch das prachtvoll spielende Orchester den gebührenden Anteil hat!



Zeichnung: F. Fischer

Azucena am Pfahl

Daß die vier Hauptgestalten der Oper durch romantische Unwahrscheinlichkeiten erblich aufs stärkste belastet sind, fällt nicht weiter ins Gewicht; denn Leben erhalten sie doch erst und nur durch das Fluidum der Musik, durch die frei ausströmende Kraft des absolut-dramatischen Gesanges. Verdi stellt mit seiner Forderung nach Wahrheit und Leidenschaftlichkeit und Schönheit des Ausdrucks schwierigste Aufgaben, die nur von ersten Gesangeskräften zu lösen sind. Der Leipziger Neuaufführung war auch in dieser Hinsicht eine schöne Erfüllung beschieden. Gretl Kubatzki als Leonore bezwang durch Innigkeit und Glut des Vortrags wie durch die jugendliche Klangfülle ihres sich reich und mühelos entfaltenden Organs. Camilla Kallab, die als Zigeunerin Azucena nicht nur Alt zu singen, sondern auch alt zu sein hat — Carmen 30 Jahre später — fand für die düsteren seelischen Nachtstimmungen der Verwirrung, Verzweiflung, des Hasses und der Rache eine gesanglich reife und dramatisch überzeugende Deutung. Den Troubadour sang August Seider mit all dem ihm eigenen heldischem Glanz des stimmlichen Ausdrucks (der Stretta des 3. Aufzugs fehlte aber die an dieser Stelle nun einmal obligate allerhöchste Steigerung, die auch dem übrigen Aufführungsstil entsprochen hätte). Als Graf Luna gab Theodor Horand in einer darstellerisch und gesanglich gleich ausgezeichneten Durcharbeitung einen neuen Beweis seines reifen Könnens. In kleineren Partien fügten sich Annemarie Lange, Ernst Osterkamp (ein eindrucksvoller Ferrando) und Maxim Hentschke gut in das Spiel ein; dazu die klangprächtigen und rhythmisch gestrafften Chöre (Leitung Johannes Fritzsche) und das Ballett (Leitung Erna Abendroth).

Der starke Beifall, der nach den Musiknummern, den einzelnen Bildern und dann am Schluß die künstlerischen Leiter inmitten der Sänger immer wieder hervorrief, dankte für ein ungewöhnlich starkes Opernerlebnis.

Hermann Heyer.

Neues Theater

„Die Meistersinger von Nürnberg"

Hauptbericht über die Neueinstudierung

Jede der bisherigen Neuinszenierungen von Richard Wagners Opern wurde zu einem Ereignis für Leipzigs Musikleben. „Die Meistersinger" übertrafen im festlichen Glanze der Grundsteinlegungsfeier alles seither Dagewesene. Nicht nur, weil der Führer und anderer hoher Besuch der Reichs- und Landesregierungen an der Festaufführung teilnahmen; nicht nur, weil das Werk Wagners in unserer Zeit an ungeahnter Bedeutung und zeitbedingter Erlebniskraft unglaublich gewonnen hat, sondern weil auch der Geist der Aufführung, die Treue zum Werk und die Liebe zur Darstellung um ein Entscheidendes reiner und tiefer geworden sind.

Jener „Geist der Aufführung" liegt im Willen der szenischen Leiter Hans Schüler und Karl Jacobs begründet, deren alles bestimmende Richtlinie dem Grundsatz des Meisters — die ideale Einheit von Wort, Ton und Bild, gleichkommt. Das Wort spricht zu uns, eindringlicher denn je:

„Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
fänd's nicht in deutscher Meister Ehr'."

Die Oper ist uns nicht nur ein musikalisches Drama von irgendeinem beliebigen Inhalt. Im Wort und Sinn so mancher schönen Handlung, der lebensvollen heiteren, ja humorvollen Nebenereignisse, im Zeichen jener einzigartigen Sachs-Monologe erleben wir bekenntnishaft den Entschluß deutscher Menschen zu wahrhaft deutscher Kultur und Kunst. Im Ton der prächtigsten aller Wagner-Musiken schwingt unser aller Fühlen und Wollen um eine Potenz höher. Im Bilde edler Raumkunst, altdeutscher Städteromantik oder lieblich-festlicher Landschaftsweite wird ein Stück großer deutscher Vergangenheit neue Wirklichkeit. Kein Theater um des Theaters willen, sondern wahrhaftige, künstlerische Darstellung überzeitlich gültiger Werke aus gesundem Volks- und Deutschtum!

Jede Szene der ereignisreichen Handlung war in dieser dreifachen Hinsicht ein Treffer. Selten wird man eine so lebensvolle „Singstund" in der Katharinenkirche zu sehen und zu hören bekommen haben. Wie aus einem Guß stellte sich Wort, Musik und Szene als einheitliches Spiel vom Leben der Meistersinger dar. Und — wie in der Vorbesprechung schon erwähnt, steigerte sich im Schlußbild der Festwiese vor Nürnberg die Massenszene der Hunderte zu unerhörter Wucht. Die Stube des Hans Sachs war, wie auch das nächtliche Stadtbild, stilvoller wie bisher gestaltet, intimere Räumlichkeit und ein wahrheitsgetreues Stadtbild bestimmten die neue Lösung. Die Bewegungen der Massen, hier wie auf der Festwiese, geschah mit sicherem Blick für Aufbau und organischem Fluß. Die Frage der Kostümierung (Gerda Schulte) ist an Hand der geschichtlichen Beispiele eindeutig und sicher gelöst. Der Tanz der Lehrbuben (besonders auf der Festwiese) hätte durchaus gebundenere Formen annehmen können. Immerhin wußte Erna Abendroth das Spiel der Farben und Bänder auf das Eindringlichste auszuwerten. Alle technischen Schwierigkeiten steuerte Oswald Ihrke mit sicherer Hand: auch manch stimmungsvoller Lichtreiz (etwa der durch die Kirchenfenster) unterstrich den Charakter des Bildes. Eine Kleinigkeit: das Mondlicht zu Ende des zweiten Bildes kommt augenscheinlich nicht von dem aufgehenden Mond hinter dem Turm. Eine kleine Lücke, die sich noch ausgleichen lassen wird!

Die Musik unter Paul Schmitz ließ an dem gewaltigen Werk der Meistersinger-Partitur kaum einen Wunsch offen. Mit dem begeisterungsfähigen Stadt- und Gewandhaus-Orchester musizierte er aus dem vollen Können seinerselbst und der ihm ergebenen Künstlerschar. Wir wollen die mitreißende Gesamtleistung nicht an Kleinigkeiten herabmindern und nur auf eine Grundgefahr hinweisen, die Schmitz' Musizieren im Falle einer Ueber-

spitzung begegnen könnte. War es nun die erregte Stimmung des Hauses im allgemeinen, war es die Anwesenheit des hohen Gastes, — die anfängliche Temponahme erschien übereilt, wie auch im Verlaufe des Abends manche andere musikalische Szene an einer Art jugendlicher Nervosität litt. Gerade das Meistersinger-Motiv am Anfang des Vorspiels hört man in den verschiedensten Tempoabwandlungen. Hier mit Sicherheit das einzig Mögliche zu finden, verlangt weiter nichts als die nüchterne Ruhe und Konzentration eines Musikers von dem zweifelsfreien Instinkt eines Schmitz. Kunststück! wird man sagen, bei der Hochspannung im Hause, die das Festspiel vom 6. März von Anfang an begleitete ...

Hans Sachs und Stolzing, die beiden Vertreter der Generationen und ihrer Anschauungen, stehen im Brennpunkt des Geschehens. Walther Zimmer und August Seider waren die Männer danach, innerlich wie nach außen diese deutschen Menschen darzustellen, um die es hier geht, auf die es immer ankommen wird: den besinnlichen charaktervollen Menschen der Tat und den jugendlichen Stürmer und Dränger von schöpferischem Format. Wir dürfen stolz sein — hier wie auch in allen anderen Partien — die Künstler als ständige Mitarbeiter zu haben, die wir auch bei so besonderen Angelegenheiten ohne Bedenken herausstellen können! Wir sind der Opernleitung dankbar, wenn sie in diesem Falle von Gastspielen auswärtiger „Kanonen" abgesehen und unsere einheimische Künstlerschar siegesbewußt eingesetzt hat. Wie prächtig stellte sich die bunte und stolze Reihe der Meistersinger vor: neben dem Sachs Zimmers der edle Pogner von Ernst Osterkamp, der über alle Maßen komisch-drastische Beckmesser von Walter Streckfuß (eine überragende Leistung!), Spilcker in der „wirkungsvollen" Maske des Kothner, Bartolitius, Dalberg (zugleich ein vortrefflicher Nachtwächter!), Vogtherr, Saltzmann und wie sie alle heißen mögen. Sodann der Lehrbub David Hanns Fleischers, dem wir allerdings raten möchten, nicht mehr zuviel Eigenes hinzuzutun. Es wird schon jetzt manchmal ein wenig zu viel des gut Gemeinten. Und endlich die Frauen: Maria Lenz, ein Evchen von seltenem Liebreiz mit einer bezaubernden Stimme, und Gertrud Wentscher, die treue Amme, eine Altpartie von nicht alltäglicher Prägung.

Wir können nicht alle nennen. Zuviel wären es der verdienten Helfer am Werke, deren jeder vor und hinter den Kulissen, im Orchester oder auf der Bühne sein Bestes gab, um am Tage der Festaufführung vor dem Führer das Zeugnis höchster Einsatzfähigkeit und Künstlerschaft ablegen zu können! Ein Riesenjubel des Beifalls umbrandete alle. Galt er Wagner, den Darstellern oder gar — dem Volkskanzler als dem jüngsten Retter deutscher Kultur? — Allen! Und in allem dem Werk des größten Sohnes unserer Stadt: dem Werk als dem ewigen Bekenntnis zu deutscher Musik und Kunst!

Gerhard Nowottny.

Lebendige Vergangenheit

Neuinszenierung von Wagners „Meistersingern" im Neuen Theater

Wagners „Meistersinger" sind geboren aus dem zentralen Erlebnis der Volksgemeinschaft, aus einer inneren Gesamtschau, die einem aktiven Menschen und künstlerischen Gestalter zuteil geworden ist. Der große Individualist Wagner fing in seiner Seele die vielfältige Einheit des Volkes auf und warf durch das Prisma seiner Künstlerpersönlichkeit die aufgefangenen Strahlungen auf die Theaterbühne. Aus der regellosen Buntheit des Lebens wird beim formenden Künstler zuchtvolle Vereinfachung, die gegebene Wirklichkeit gestaltet er um zur „wirklicheren Wirklichkeit", indem er die innere Wahrheit sichtbar werden läßt Allgemeine Tatbestände wie Fortschritt und Beharrung, stürmische Jugend und ängstliches Alter, Geist und Form bannt Wagner in einzelne Gestalten und gewinnt so Plastik und Anschaulichkeit zugleich. In den „Meistersingern" verkörpern Stolzing den ungebärdigen Fortschrittsdrang, Beckmesser den unerbittlichen Bewahrer von Form und Formeln, Hans Sachs das Wissen um Vergangenheitswerte und Zukunftswillen. Alle drei sind scharf geprägte Charaktere und gleichzeitig nur Vertreter allgemein menschlicher Eigenschaften.

Von dieser Dreiheit, von diesem wohlabgewogenen Kräftespiel kann eine szenische und darstellerische Erneuerung der „Meistersinger" ausgehen, wenn sie wertvoll im geistigen Sinne sein will. Wir erinnern uns des Versuches, der früher einmal in Leipzig gemacht wurde und der in diese Richtung vorstieß. Damals war ein solcher Versuch möglich, weil wir in Karl August Merrmann einen Beckmesser hatten, der einen wirklichen Gegenspieler des Hans Sachs darstellte, einen bitteren, unerbittlichen, galligen Burschen, aber doch einen ganzen Kerl, einen meckernden Merker von Forma. Heute haben wir einen solchen Beckmesser nicht. Daher zerfällt das Charakterspiel Sachs — Stolzing — Beckmesser in zusammenhanglose Episoden von ungleichem Wert.

Das Wissen um diese darstellerische Kalamität mag die Opernleitung bestimmt haben, einen anderen Weg einzuschlagen. Man gibt nicht ein Spiel der Charaktere und ihrer Verwurzelung im Volk, sondern müht sich um das Hervorzaubern einer ganz allgemeinen Atmosphäre: um einen bildhaften Querschnitt durch die historische Meistersingerzeit. An die Stelle innerer Auseinandersetzung tritt der bildhafte Niederschlag. Selbstverständlich innerhalb der von Wagner gezogenen Grenzen und genau nach seinen szenischen Vorschriften. Es ist gewissermaßen eine Synthese zwischen Wagner und der zeitgeschichtlichen Erscheinung des Meistersinger-Nürnberg. Der Bühnenrahmen, den Hans Schüler und Karl Jacobs entwerfen, entspricht in jeder Einzelheit den Angaben der Partitur; die Kostüme der Solisten und des Chors sind gefertigt nach Gemälden von Lucas Cranach und anderen zeitgenössischen Malern. Diese historische Kostümtreue, dieser blühende Reichtum individueller Gewänder hat etwas Zauberhaftes. Der Einfall und seine Durchführung sind großartig und eindrucksvoll, sind das Ereignis dieser Aufführung. Eine solche Sattheit der Farben, Schönheit des Bewegungsspiels, einen solchen Gleichklang optischer Akkorde haben wir in Leipzig und anderswo noch nicht erlebt. Hier wird ein neuer Weg eingeschlagen, der in seiner Art vorbildlich ist. (Um so mehr sollte man auf das willkürliche Einschiebsel verzichten, auf der Festwiese eine Apfelverkäuferin — im Juni Aepfel? — unter einem modernen, gestreiften Terrassenschirm zu installieren.)

Die Solisten füllten den szenischen Rahmen je nach ihrer Eigenart durch ganz persönliche Spielnüancen. Im Mittelpunkt der Hans Sachs von Walther Zimmer. Sein Spiel gewinnt von Mal zu Mal an Tiefe und Breite, es ist durchpulst vom Wissen um den Menschen, von letzter Schlichtheit und doch spielerischer Fülle. Jede Geste, jene Miene, jeder Schritt, jeder Ton — alles ist in den Dienst einer wahrhaft musikalisch-dramatischen Idee gestellt. Auch die Stimme gehorcht den Anforderungen jedes Augenblicks und gipfelt in der großartig gesteigerten Schlußansprache. Dagegen fehlt dem Beckmesser von Walter Streckfuß vieles, was ihn erst zu einem wirklichen Widerpart des Schusterpoeten machen würde. Dieser hochbegabte Darsteller und Sänger macht aus dem widerborstigen, verbissenen, aber in seiner Art doch scharf geprägten Merker eine leere Possenfigur und beraubt so das Werk des wichtigsten charakterlichen Kontrapunktes. Dabei hat Streckfuß durchaus das Zeug zu einem echten Beckmesser in sich. August Seider als Stolzing: nicht sehr profiliert, aber sympathisch und liebenswert mit seiner strahlenden Unbekümmertheit und mühelos ansprechenden Stimme. Ernst Osterkamps Pogner war gesanglich etwas zurückhaltend, aber darstellerisch gut geformt. Wohltuend auch die Noblesse, mit der Max Spilcker den dicken Obermeister Kothner gestaltete. Den David von Hanns Fleischer darf man heute als einen der besten der deutschen Opernbühne bezeichnen. Maria Lenz haben wir als Evchen schon kindlicher, zarter und herber gesehen; Stimme und Spiel wurden auffallend bewußt eingesetzt. Gut wieder die Magdalena von Gertrud Wentscher. Hervorragend der Chor. Diesmal hatte man den Gewandhauschor und den Leipziger Lehrergesangverein herangezogen, so daß der Wach-auf-Chor von etwa 350 Personen gesungen wurde. Da auch die Bewegung dieser Massen in dem großangelegten Raum prachtvoll gelockert war, wurde die Szene auf der Festwiese zum Höhepunkt der ganzen Aufführung.

Und hier entfaltete auch das Orchester unter Paul Schmitz seine ihm sonst eigentümliche Klangschönheit. Dieser Ausklang war so kraftgeladen und packend, daß man darüber mancherlei Schwankungen und Farblosigkeiten des Abends vergaß. Schmitz, von dem wir vor kurzem eine kaum zu überbietende „Meistersinger"-Aufführung hörten, war diesmal merklich nervös, überzeugte jedoch im wesentlichen durch seine rhythmische Exaktheit.

Aber wer war an diesem Abend nicht nervös! Der Reichskanzler sitzt zum ersten Male in diesem Theater, die Aufmerksamkeit des Publikums ist gespalten, das Fluidum wogt bald zur Bühne, bald zum Platz des Kanzlers, man erlebt die Parallele zwischen dem künstlerischen Vorgang und dem politischen Augenblick — das muß auf alle Mitwirkenden überspringen. Bühne und Orchester, subtile Empfänger der Publikumswellen, erregt von der Besonderheit des Augenblicks, konnten gewissermaßen gar nicht anders, als auf die Gespaltenheit der Zuschauer reagieren. Und wiederum: gerade diese Hochspannung im ganzen Theater gab der Aufführung ihre einmalige Besonderheit, ihren menschlichen und künstlerischen Reiz.

Der Beifall war ungemein herzlich. Theaterleiter und Mitwirkende können so zufrieden sein, wie es das ausgewählte Publikum war. **Schumann.**

2/1

70

Festliche Barockkomödie / Shakespeares „Sommernachtstraum" im Neuen Theater

Nach Jahresfrist erlebt man wieder eine Schauspielaufführung im Neuen Theater. Der weite Raum und die vielfältigen Möglichkeiten der Bühnenanlagen laden zu festlicher Entfaltung szenischen Prunks ein — eine Versuchung, der manche Regisseure des „Sommernachtstraums" erlegen wären, zumal gerade diese Komödie mit ihrer wirbelnden Folge von feierlichen, fantastischen und derb-komischen Elementen in der aus romantischem Empfinden entstandenen Eindeutschung Schlegels nur zu oft zu regielichen Spielereien und schwärmerischer Stimmungsmalerei hat herhalten müssen. Intendant Dr. Schüler hat, mit den künstlerischen Möglichkeiten seines angestammten Bühnenhauses ebenso vertraut wie um eine wort- und zeitgetreue Erfassung des seinem Wesen nach barocken, also unromantischen Shakespeare bemüht, den szenischen Apparat in den Dienst des Kunstwerks gestellt, ohne ihn zu dessen Herrn werden zu lassen. Gewiß bieten die fantasievoll ausgeführten Bühnenbilder (Max Elten), die jeden Prunk vermeidenden und gerade in ihrer Stilisierung ungemein reizvollen Kostüme (Gerda Schulte), die sichere Verwendung der Drehbühne bei offener Szene (technische Leitung: Oswald Ihrke), und der maßvolle Einsatz der Tanzgruppe (Leitung: Erna Abendroth) auch dem Auge ein gutes Teil und lassen das Schauspielerische vollauf zu seinem Rechte kommen. Die entscheidenden Eindrücke gehen aber durchweg von der Dichtung aus, deren heitere und ernste, traumhafte und realistische Bestandteile die Spielleitung jederzeit ins richtige Verhältnis zueinander bringt. Wir erleben das höfisch-heitere Barock-Athen mit der Hochzeit von Theseus und Hippolyta ebenso eindringlich wie das naturhafte Satyrspiel der Elfen und Kobolde, wie die träumerischen Verirrungen der Liebesleute im Zauberwalde und wie die derb-komischen Rüpeleien der theaterspielenden Handwerker. Aus jedem dieser Kreise versteht Schüler ein Höchstmaß von spielerischer Beschwingtheit herauszuholen und auch solche darstellerische Leistungen, die dem Idealbild in Einzelheiten nicht völlig entsprechen mögen, zu einer schönen und überzeugenden Gesamtwirkung zusammenzufügen. So steht die Aufführung dem shakespeareschen Geiste näher als manche prunkvolle Inszenierung der Vergangenheit und vermeidet jedes Abgleiten in opern- oder revuehafte Bereiche. Sie ist ausgelassenes, spielfreudiges, festliches Theater, eine Komödie der Menschlichkeiten, eingebettet in die zauberischen Kräfte der allumfassenden Natur, von der genießerischen Lebenslust eines ursprünglichen, noch nicht verschnörkelten Barock bis zum Bersten erfüllt.

Die große Schar der Darsteller gruppiert sich zwanglos um ihre natürlichen Mittelpunkte. Hans Finohrs gebieterischer Herzog Theseus erfüllt den Hof von Athen als heiter-sorgender Landesvater. Seine Braut Hippolyta verkörpert Else Scharoff mit mehr weiblicher als amazonenhafter Anmut. Werner Leonhard ist ein raunzender Vater Egeus, Edwin Friedrich ein geschmeidiger Haushofmeister. Die beiden Liebespaare werden von Hedi



Zeichnung: F. Fischer.

Puck bezaubert das schlafende Liebespaar.

Bott (Hermia), Annemarie Rothe (Helena), Heinz Joachim Klein (Lysander) und Hans Nielsen (Demetrius) temperamentvoll, kampflustig und innig zugleich lebendig gemacht. Das Reich der Elfen und Faune regiert Raimund Bucher als überlegener König Oberon. Launisch und anmutig die Titania von Marie Anne Pohlenz. Eine Sonderleistung koboldischer Gelenkigkeit der Puck von Werner Völger, ein naturhafter Dämon, gutwillig und bösartig in sprunghaftem Wechsel, der verdienten Sonderbeifall findet. Als Anführer der Handwerker-Komödianten legt sich der Peter Squenz von Alfred Schlageter bescheidene, aber fein durchgeführte Zurückhaltung auf, während sein Kumpan Zettel (Erhard Siedel) in allen seinen Metamorphosen, als Weber, als eselsköpfiges Ungetüm und als bramarbassierender Pyramus, alle Register seiner reichen komischen Begabung spielen läßt. Kostbar auch Albert Garbe, der Bälgeflicker Flaut, der eine mehr als handfeste Thisbe hinlegt. Gelungene Typen Arthur Nicklas (Schlucker), Wilhelm Engst (Schnauz) und Ernst Glasemann (Schnock).

Der Beifall des von der heiteren Spiellaune bald angesteckten, dicht besetzten Hauses war herzlich und langanhaltend. Inmitten der Darsteller konnten die szenischen und musikalischen Leiter stürmischen Dank für die gelungene Aufführung entgegennehmen.

Gerhard Geißler.

„Festliche Begleitmusik"

Das Bestreben der Spielleitung, den „Sommernachtstraum" aus dem ihm nicht zukommenden Aufführungsstil einer nur romantisch-zauberpossenhaften Werkgestaltung zu befreien, mußte sich auch in der Wahl der begleitenden Bühnenmusik auswirken. Es soll gewiß keiner Epoche das Recht bestritten werden, Shakespeare mit ihren Augen zu sehen und ihren Ohren zu hören, es soll daher auch nicht der absolutmusikalische Wert von Werken angezweifelt werden, die aus ehrlich empfundener Begeisterung für die zwischen Traum und Wirklichkeit schwebende Darstellungswelt des größten Dramatikers zu seinem „Sommernachtstraum" geschrieben worden sind. Aber — unsere Shakespeare-Auffassung hat inzwischen manche Wandlung erfahren, unser Stilgefühl ist ver-

feinert und verschärft worden, und wenn wir es nun als eigenartigen Reiz hinnehmen, daß die antike Welt von Shakespeare mit genial-theatralischer Unbefangenheit im Kostüm und in der Denkart der Barockzeit gestaltet worden ist, so verlangt es unserem Ohr nun auch nach einer Musik, die den gleichen Prinzipien gehorcht. Es fügte sich glücklich, daß dem größten dramatischen Genie Englands der bedeutendste Kopf der englischen Barockmusik, Henry Purcell (1658 bis 1695) — er wird in England oft als das einzige englischem Boden entsprossene musikalische Genie bezeichnet! —, in einem Opernwerke („Die Feenkönigin") gehuldigt hat, das seinen Stoff dem „Sommernachtstraum" entnimmt. Musikstücke aus diesem Werk sind schon bei anderen Aufführungen, z. B. bei den Heidelberger Festspielen, verwendet worden. Die für die Leipziger Neuinszenierung vorgesehene Bearbeitung durch Hans Stieber ging von dem Bestreben aus, die Musik nicht nur als stimmungfördernden Faktor, also in ihrer romantischen, bald untermalenden, bald verschleiernden Auswirkung einzusetzen, sondern in geschlossenen Formen in das Gesamtkunstwerk einzufügen und ihr darin eine gliedernde, ordnende, trennende und verbindende Aufgabe zuzuweisen. Henry Purcells Musik hat die klaren, reinen, bestimmten Konturen, die in der englischen Musiktradition fest verankert und später von seinem größten Nachfolger Händel aufgenommen worden sind. Schon die Eröffnungsmusik zeigt den festlich bewegten Ausdrucksstil, die tänzerische Haltung, die immer auch eine gewisse Zurückhaltung nicht aufgibt, und damit die Aufgabe, dem dramatischen Werke zu dienen, am besten erfüllt. „Nächtliches" und „Traumhaftes" wird das bisher an romantisch-weiche Klangpracht gewöhnte Ohr wohl zuerst vermissen, bis ihm schließlich die silberne Heiterkeit, die Mondlicht-Schönheit der Streicher- und Bläserklänge, der im Madrigalstil geführten Chöre aufgeht. Der Forderung einer werkgerechten und zugleich lebensnahen Musik ist eine schöne Erfüllung beschieden.

Wolfgang A. Allio erwies in der musikalischen Leitung seine starke Vertrautheit mit dem Werkstil der Barockmusik; ein Kammerorchester, der Kammerchor, den Johannes Fritzsche betreute, und das Sopransolo von Maria Lenz bewährten sich aufs beste. Hermann Heyer.

2/1

72

Neues Theater

„Die Zauberflöte“

Schon Goethe, der die Schwächen des Librettos zu Mozarts „Zauberflöte“ genau erkannt hatte, glaubte trotz alledem dem Autor zugestehen zu müssen, daß er „im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatra-



Tamina und Papageno

liche Effekte herbeizuführen.“ Ein Theaterfachmann, der sein Publikum richtig einzuschätzen wußte, hat hier mit geschickter Hand Elemente der heiteren und der ernsten Muse gemischt, ja eigentlich nur recht locker nebeneinander und gegenübergestellt. Es hieße einen falschen Weg zum Verständnis der „Zauberflöte“ einschlagen, wenn man sowohl hinter der feierlich-verworrenen Symbolik der Haupthandlung wie den läppisch possenhaften Nebenszenen gar zu viel Tiefsinn suchen und entdecken wollte. Es ist ehrliches und handfestes Theater im guten wie im schlechten Sinne, Theater, das immer Publikum und Beifall gefunden hat und weiterhin auch finden wird — durch die Unbefangenheit und Unbedenklichkeit, mit der alles herangezogen wird, was eindrucksvoll und wirksam ist. Allein schon die Entstehungsgeschichte der Oper beweist, daß äußere und zwar recht reale Gründe (drohender Zusammenbruch eines Theaters) zum Entwurf der Zauberflöte führen und daß auch noch während der überhasteten Arbeit an Text und an Komposition gleichfalls aus äußeren Gründen ganze Szenen und Chaaktere verändert und ins Gegenteil umgebogen wurden. Weltanschaulich tief verankerte Werke pflegen wohl kaum auf diese flüchtige Weise zu entstehen. Dennoch ist das Textbuch nicht so sehr durch die Formung der Worte und Szenen, sondern nach seiner Idee in einem höheren dichterischen Sinne verwandt mit den großen Zauberdramen der — Weltliteratur (etwa Shakespeares „Sturm, Calderons „Leben ein Traum“ oder dem zweiten, stark opernhaften Teil des „Faust“), wo alle Höhen und Tiefen, Leidenschaften, Stärken und Schwächen der menschlichen Natur in den verklärenden und versöhnenden Schein einer höheren Magie getaucht sind. Auch in der Zauberflöte geht es um „Wahrheit“, werden „Freundschaft und Liebe“ geprüft, wird gesprochen und gefordert „im Namen der Menschheit“, auch hier geben die Possen und Rüpelszenen nur die heitere Parallele zu ernsten Vorgängen.

Diese Gegensätze des „Uebermenschlichen“ und „Allzumenschlichen“ herauszuarbeiten und in innere Beziehung zu bringen, hat sich die Leipziger Neuaufführung unter der Bühnenleitung von Hans Schüler und Karl Jacobs zur vornehmsten Aufgabe gemacht. Hoheit, Macht und Würde der „oberen Welt“ symbolisieren vier Säulen, die unverrückbar, aber vielfach verwandelt das Bühnenbild beherrschen. Im fantastischen Spiel wächst bald um diese Säulen herum ein verzauberter Wald empor, ragen gewaltige Tempelmauern und Tore auf, weitet sich der Raum zur sternenübersäten Kuppel, wird zum grellbunten Bilderbogen eines Negerdorfes oder zum lichtüberfluteten Blau der Schlußapotheose. Zeit und Ort sind aufgehoben: Aegypten und Griechenland verschmelzen mit der orientalischen Welt aus 1001 Nacht, das rein schimmernde Weiß-Gold Saraſtros und seiner Priester steht gegen die düster funkelnde Schönheit der Königin der Nacht, und ihrer Damen, Donner und Blitz regieren und Versenkungen speien aus und verschlucken, wie es sich für ein richtiges Zauberstück gehört. (Beim ersten Erscheinen der Königin der Nacht ist freilich eine gewisse Süßlichkeit des Bildes nicht vermieden worden). Gleichfalls ist — wohl aus symbolischen Gründen — bei der Feuer- und Wasserprobe das Flackern und Rieseln nur stark stilisiert wiedergegben, während es sicher in der Absicht des Dichters wie des Komponisten lag (siehe die Instrumentation: Flöte, Posaunen und Pauke) hier

alle theatralischen Effekte zu entfalten. Im Ganzen aber: ein buntes, ungemein eindrucksvolles Bilderbuch für Erwachsene, die nach dem alten bewährten Rezept wieder einmal „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ geführt werden, d. h. hier in umgekehrter Richtung. Der Dialog ist von veralteten Redewendungen befreit und durch zeitgemäße Anspielungen belebt worden, und auch die Musik hält sich ohne die üblichen Striche und Umstellungen an die Vorschriften Mozarts.

Für die Auffassung des Dirigenten Paul Schmitz spricht ein Wort Mozarts über allzu „abgejagte Tempo“, das wohl nicht ohne Absicht in das Programmheft aufgenommen worden ist. Schon das Allegro der Ouvertüre wird breiter genommen als man es sonst zu hören bekommt: nicht als ein Wirbel zärtlich verspielter und verzauberter Melodien, sondern im klassisch-strengen Ouvertürenstil, der dann auch bestimmend wird für die weitere musikalische Gestaltung: die strenge Würde der Tempelszenen, die männliche Kraft und Geschlossenheit Sarastros, der dämonisch-kalte Prunk der Königin und die dramatischen Akzente der Liebe und der Prüfungen Taminos und Paminas kommen zu stärkster Wirkung, den Buffoszenen aber fehlt es zuweilen noch an Leichtigkeit und Beschwingtheit, ja, Flüchtigkeit des Ausdrucks. Heinz Daum als Tamino war gesanglich ausgezeichnet (nur ein wirkliches Piano bekommt man von ihm kaum zu hören), darstellerisch und im gesprochenen Dialog aber noch recht befangen; die Pamina von Maria Lenz entspricht wohl nicht ganz dem Bilde, das man sich von der zarten Prinzessin der Nacht zu machen pflegt, bot aber in anmutig-naivem Spiel und Gesang eine gleich hervorragende Leistung. Ernst Osterkamps Sarastro, bedeutend in der Erscheinung und stimmgewaltiger Herrscher über die Tiefe der Töne, Senta Zoebisch als Königin der Nacht mit gläsernem Ton und Akzenten, die spitz waren wie Dolchklingen in der großen Kolonaturarie; Theodor Horand (Papageno), ein fülliger, aber lustiger Vogel, würdiger Vertreter des gesunden Menschenverstandes, Irma Beilke eine buntscheckige allerliebste Papagena, Hanns Fleischer als Monostatos der richtige Negermohr, wie wir ihn noch aus den Bilderbüchern im Gedächtnis haben, furchtbar-komisch und im Spiel wie Gesang gleich ausgezeichnet. Das Trio der nächtlichen Damen (Ilse Schüler, Camilla Kallab und Gertrud Wentscher), Friedrich Dalberg (Sprecher) und Otto Saltzmann (erster Priester), die drei Knaben, die Priester, Mohren und Chöre, sie alle folgten bereitwillig dem Klange der zauberischen Flöte, und erhielten den begeisterten Dank der Hörer. Hans Schüler, Paul Schmitz, Karl Jacobs mußten sich mit den Hauptdarstellern immer wieder vor dem Vorhang zeigen.

Heyer.

„Figaros Hochzeit"

in neuer Bühnengestaltung und Einstudierung

„Mir genügt's, daß beim Scherzen ich denke."
(Figaro.)

Die Uraufführung von „Figaros Hochzeit" fand 1786 statt, drei Jahre vor dem Ausbruch der französischen Revolution. So hat sich denn im Laufe der Zeit die geradezu obligatorisch gewordene Betrachtungsweise herausgebildet, die aus der Oper immer nur das bekannte unterirdische Grollen heraushört und die revolutionäre Kraft einer Musik rühmt, in der kommende große Ereignisse schon vorausgeahnt werden. Mit solch naiver, wenn auch verständlicher Kunstbetrachtung kann jedoch nur ein Teil des Werkes erfaßt werden, und zwar nur das äußere, zufällige Schicksal, in das es verflochten wurde, nicht aber die wirkliche Bedeutung, die es erst über das Zeitliche hinweg in größere geistige Zusammenhänge hineinstellt. Die revolutionäre Kraft dieser Oper erschöpft sich ja keineswegs in der künstlerischen Gestaltung und Sublimierung einer historischen Situation, sondern wir müssen erkennen, daß hier die gleichen Kräfte walten, die überall und immer in Mozarts Schaffen wirksam sind und nur in diesem besonderen Falle durch die Wahl eines aktuellen, also nicht nur gefühls-, sondern auch verstandesgemäß erfaßbaren Stoffes besonders deutlich gemacht werden. Gewiß hat Mozart in Beaumarchais' Lustspiel kühn ein zeitnahes Thema aufgegriffen und das verwirrende Intrigenspiel als Ausdruck des Zeitgeistes genommen, gewiß gab er darin „Scherz, Satire, Ironie", und übersah auch nicht deren „tiefere Bedeutung" — aber in erster Linie kam es dem Musiker doch nur auf einen Anlaß zum Musizieren an, und die Musik hob das Thema aus der zeitlichen Gebundenheit ins Allgemein-Gültige empor. Nicht der schonungslose Angriff gegen Zustände und Einrichtungen einer schon dem Untergange geweihten Welt, sondern das Spiel entfesselter menschlicher Leidenschaften war dem Künstler das Wesentliche bei der Wahl des Stoffes, und er stand eben diesem Stoff mit all der Unbefangenheit der persönlichen Anschauung gegenüber, aus der erst die wahrhaft überlegene Meisterung des Vorwurfes erstehen konnte. Die gefährliche Heiterkeit und Unschuld dieser Musik — dies in Nietzsches Sinne! — gibt der künstlerischen Atmosphäre jene bezwingende Spannung und ewige Aktualität, die wir heute bei der bloßen Lektüre des zeitgenössischen Textes kaum mehr empfinden würden. Allein in der Musik haben wir also heute die „tiefere Bedeutung" des Spieles zu suchen, und wir verspüren aus ihr bei aller Schlankheit und übermütigen Geschmeidigkeit die tiefere Unterströmung gesammelter Energie heraus, die zuweilen sich zum Ausdruck echter und edler Leidenschaft erhebt.

Aber die überpathetische revolutionäre Geste, die grob äußerlichen Effekte sind aus diesem Werk streng verbannt. Es ist gleichsam ein Florettfechten in Tönen — blitzendes, funkelndes Spiel, das zuweilen in bitteren Ernst umzuschlagen droht, aber dann wieder in das Ueberlegen-Spielerische abgebogen wird. „Mir genügt's, daß beim Scherzen ich denke!" sagt Figaro und enthüllt damit den Urssinn des Spieles und der Musik. Aus dem Geiste dieser Musik hat die Bühnenleitung Hans Schülers eine buntbewegte Handlung geschaffen. Rhythmen und Melodien sind ins Sichtbare übersetzt, bis in die Fingerspitzen nachgefühlt. (Ein charakteristisches Beispiel: das nervöse Trommeln Figaros auf der Stuhllehne zu den aufreizenden Bläsertrillern ist schon ein Einfall von fast Straußscher Realistik.) Es gibt eine Fülle solch kostbarer szenischer Einfälle, aus echtem Theatergeist geboren; aber diese Freude am Theaterspielen verleitet doch zuweilen zu parodistischen Uebertreibungen (während Mozart eben nur andeutet!) der Gestik und lenkt gerade den Hörer, der für Mozartsche Musik noch erzogen werden soll, vom Wesentlichen einer

Arie oder eines Duetts ab. Im Text hat man sich zum ersten Male der Uebersetzung von Siegfried Anheißer bedient, die sich an die Versmaße und Sinnbetonung des Urtextes hält und eine gut akzentuierte Verdeutschung und witzige und schlagkräftige Formulierungen bietet. Die Bühnenbilder von Karl Jacobs lehnen sich mit realistischer Treue an Rokokoformen an (sehr gut die Raumaufteilung der Schloßhalle im dritten Bild, die eine klare Gliederung und Trennung der seriösen und der Buffoszenen ermöglicht, weniger klar hingegen das nächtliche Parkbild des vierten Aktes, das in seiner Ueberladenheit kaum Mozartschen Geist spüren läßt).



Zeichnung von F. Fischer.

Bartolitius als Basilio

Die musikalische Leitung lag in den Händen von Paul Schmitz. Er hat nicht den Ehrgeiz, nun eine ganz neuartige, überraschende Ausdeutung geben zu wollen, sondern — was weit mehr bedeutet! — findet seine Aufgabe darin, als getreuer Vollstrecker von Mozarts Willen die Musik in schöner und freier Selbstverständlichkeit dahinfließen zu lassen (eine meisterliche Leistung war schon der Aufbau der Ouvertüre!), die Durchsichtigkeit des Klangbildes überall zu wahren, die dramatischen Akzente sorgfältig herauszuarbeiten und Rezitative und Gesangsszenen zur Einheit zu binden (wodurch zwar der Beifall nach den Nummern fast völlig unterbunden, aber eine wirkungsvolle Geschlossenheit des Spieltempos erzielt wurde). Der intime Raum des Alten Theaters verleiht dem Klang eine besondere Intensität, so daß es zuweilen fast den Anschein hat, als ob die Streicher immer noch zu stark besetzt seien.

Die szenische und musikalische Leitung hat es verstanden, die Sänger-Darsteller zu einem Ensemblespiel von hohen künstlerischen Graden zu vereinen. Es gibt hierbei keine hervortretende solistische Leistung (die wohl alles Interesse auf sich zöge, zugleich aber das künstlerische Gleichgewicht beträchtlich zu stören vermöchte), wohl aber eine Reihe von Musterleistungen, die aufs sorgfältigste aufeinander in Spiel und Gesang abgestimmt sind: Walter Zimmer als Graf der Grandseigneur, dominierend an Gestalt und Stimme, brutal, lüstern, eitel, selbstsicher (kurzum reif fürs Schaffott); neben ihm die Gräfin von Ilse Schüler, die für die erkrankte Maria Lenz eingesprungen ist und die Rolle in kürzester Frist einstudiert hat. Obwohl ihr eigentliches Ausdrucksgebiet der veristische Stil ist, gelang es ihr, sich durch kluge Zurückhaltung in Gesang und Spiel in das Gesamtbild einzufügen. Das zweite Paar (Figaro und Susanna) fand in Theodor Horand und Irma Beilke die überzeugende Verkörperung: zungengewandt, frech und witzig und allen Situationen gewachsen; es folgt eine lange Reihe auch gesanglich ausgezeichneter Charakterdarstellungen: Ellen Winter als entzückender Page und Offizier Cherubino, Gertrud Wentscher als grotesk-verliebte Haushälterin nebst dem illegitimen Gemahl Dr. Bartolo, den Friedrich Dalberg mit würdevoller Komik darstellt; überraschend die Maskierung von Alfred Bartolitius — ein fahler, schleimig-geiler Schleicher mit öliger Stimme; Otto Saltzmann als grobschlächtiger Gärtner, Tilly von Fuchs als seine Tochter Barberina und Maxim Hentschke als Dorfrichter vervollständigen das Kuriositätenkabinett.

Die Zuschauer, deren Begeisterung mit den Akten spürbar immer mehr stieg, sparten nicht mit dem Beifall und riefen am Schlusse Schüler, Schmitz und Jakobs inmitten der Darstellerschar immer wieder vor den Vorhang.

Hermann Heyer.

27. 9.

„Don Juan" in neuer Bühnengestaltung

76

Glänzende Aufführung im Neuen Theater

„Notte e giorno faticar! — Also italienisch? — Hier am deutschen Ort italienisch? Ah che piacere! Ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte!" — so heißt es in der Don-Juan-Novelle des Erzromantikers E. T. A. Hoffmann. Das Darstellungsproblem geht auch heute noch dahin, ob man den „Don Giovanni" oder den „Don Juan", ob Mozarts unsterbliche Musik im italienischen Original oder in deutscher Uebertragung bringen soll. Daß der Abbate Lorenzo da Ponte mehr war als nur ein gewandter Verseschmied und viel beschäftigter Librettist, daß er mit dem „Giovanni" eine echte Dichtung und, auch vom operndramatischen Standpunkt aus betrachtet, eine gültige Leistung vollbracht hat, die mit Mozarts Tonkunst zur wundersamen Einheit verschmolzen wurde, dies beglückende Erlebnis wurde uns bei den Salzburger Festspielen geschenkt, wo ein italienisch-deutsches Ensemble dieses aus romanischer Sinnenhaftigkeit und deutscher Gemütstiefe geborene Werk vollendet darstellte.

Diesmal aber gab es den „Don Juan". Man hat die neue Uebertragung von Siegfried Anheißer genommen, die sich großer Treue gegenüber dem Original zu befleißigen sucht, — in der Wahl von kurzsilbigen, vokalreichen Worten und in einem sinngemäß den Hebungen und Senkungen der Melodik folgenden Satzbau. Selbstverständlich sind auch der einfühlsamsten Nachdichtung gewisse sprachliche Grenzen gezogen, die Hurtigkeit und Geschmeidigkeit des italienischen Originals kann in dem konsonantenreicheren deutschen Text nicht immer nachgeahmt werden, so daß sich daraus manche Verlangsamungen des dramatischen Tempos ergeben.

Das zweite Problem, das der Inszenierung, hängt mit dem ersten zusammen. Was Da Ponte ein „dramma giocosa" nennt, ist im Deutschen mit „Tragikomödie" wiedergegeben. Da Ponte „heiteres Drama" ist freilich begrifflich nicht so überlastet, es bedeutet eine freie spielerische Entfaltung theatralischer Möglichkeiten und bringt zugleich eine gewisse Distanzierung vom Objekt mit sich. Bei einer „Tragikomödie" droht stets im Hintergrund die Gefahr einer Uebertreibung der tragischen, einer Ueberspielung der komischen Elemente, was durchaus nicht in Da Pontes und Mozarts Absichten lag. Von der Musik, die ja das erotische Fluidum — jene vielzitierte „erotisch-sinnliche Genialität" des Philosophen Kierkegaard — suggeriert, muß ausgegangen werden: sie ist triebhaft empfunden, spielerisch hingeworfen und zugleich mit meisterlichem Ernst geformt, sie läßt in sich selbst keine Uebertreibung von Ton, Geste, Bewegung, Bühnenbild zu. Die Leistung, die Paul Schmitz mit dem Stadtorchester vollbrachte, war mustergültig. Er gab das dramatische Feuer, die Dämonie, die verzweifelte Lustigkeit des Ausdrucks und ließ sich doch niemals zu klanglichen Massierungen hinreißen, sondern wahrte die edle Schlankheit der Linie, er zeichnete Solo- und Ensembleszenen scharf durch und tönte sie auf's zarteste ab, er schenkte eine wahre „musica giocosa".

Die Bühnenleitung von Hans Schüler (maßgeblich beteiligt daran sind die Bühnenbilder von Max Elten, die Kostüme von Gerda Schulte, der technische Apparat unter Oswald Ihrke) hat die letzten Stationen der Laufbahn eines Wüstlings in stark bildhaften Eindrücken eingefangen. Ein Verführer im unaufhaltsamen Abstieg, aber ohne eine Spur von Reue; Don Juans Ausspruch „Was ich tue, mißlingt mir" und das lustig moralisierende Schlußsextett der Hinterbliebenen (das in früheren Aufführungen zu Unrecht gestrichen wurde, weil man glaubte, daß hierdurch der tragische Sinn entstellt würde!) bestimmen die stilistische Haltung, die in wirksamen szenischen Einfällen tragische, komische und sogar parodistische Episoden einander ablösen läßt. Ein pompöser Säulenbarockrahmen umgibt die Spielszenen, durch Verwendung von schweren Vorhängen wird ein Proszenium für Uebergangsszenen geschaffen, während dahinter ein rascher Bühnenumbau die Geschlossenheit des dramatischen Ablaufes in zwei großen Akten sichert. Manche Einfälle mögen überraschen; so etwa die parodistisch übertriebene Perspektive im zweiten Bild, wo Don Juans Lustschloß wie eine Walhalla über den Spielzeughäuschen im Tale emporragt; so auch die Champagnerarie, die sehr „auf der Stelle gesungen" wird, während sie nach unserem Gefühl in ihrem Prestocharakter eine ausgeprägte, südlich-gestenreiche Rampenarie ist.

Die solistischen Leistungen standen auf beachtlicher Höhe: Willi Wolff als Don Juan — von eleganter Lässigkeit, federnd und verwegen, mit weichem verführerischen Stimmklang, der aber auch zum trotzigen dreimaligen „Nein" des bösen Endes gesteigert werden kann. Margarete Bäumer als Donna Anna — das Hochdramatische ist ihr Ausdrucksgebiet, man erkennt an der leidenschaftlich akzentuierten Deklamation die Wagnersängerin, die ihre Vielseitigkeit und Stilerfahrenheit auch an Mozart bewährt. Heinz Daum als Don Oktavio — ein (wie es ja in Da Pontes und Mozarts Absicht liegt) Nichtstuer und Schönsinger erster Ordnung, ein ausgezeichneter Belcantist, aber notwendigerweise nur ein Statist bei größeren Ereignissen, die sich zwischen Don Juan und Donna Anna abspielen. Friedrich Dalberg als Komtur — männlich knapp in der kurzen Sterbeszene, voll schicksalhafter Wucht und steinerner Unerbittlichkeit in der Erscheinung des letzten Bildes. Margarete Kubatzki als Donna Elvira — daß Don Juan eine solche berufene Mozartstimme verlassen hat und sich auch durch flehentliches Bitten nicht erweichen läßt, macht uns sein an sich beklagenswertes Geschick verständlich. Gottlieb Zeithammer als Leporello — in der Maske ist dieser doch ausgesprochen südliche Spitzbubencharakter vielleicht etwas zu deutsch geraten, aber in Spiel und Gesang überzeugt er durch die beredte Komik, durch die lustige Unverschämtheit seiner Darstellung. Den Masetto hatte Georg Frigge erst kurz vor der Aufführung übernommen, er bewies durch die Verkörperung des gutmütig-plumpen Bauernburschen seine rasche und starke Einfühlungsgabe. Lotte Schürhoff als Zerline — eine zierlich-gewandte Naive, sehr weiblich hin- und hergerissen zwischen Neugier und Mitleid, gut auch in der gesanglichen Durcharbeitung der Partie. Auch die Chöre (Johannes Fritzsche) hatten an dem Erfolg ihren Anteil. Der Beifall, der sich schon nach vielen Einzelnummern erhoben hatte, schwoll am Ende des Abends zu starken Kundgebungen an.

Hermann Heyer.

„Die Fledermaus“ im Original

Neuinszenierung im Neuen Theater

Die textlichen Modernisierungen und szenischen Umgestaltungen, denen die Straußsche „Fledermaus“ in den letzten Jahrzehnten unterworfen wurde, haben trotz einzelnen glänzenden Regieleistungen kein langes Leben gehabt. Sie konnten sich nicht behaupten, weil sie das Werk vom Geschehen her umgestalten wollten, statt in der Musik den eigentlichen Motor des Ganzen zu erkennen. Sechzig Jahre nach der Uraufführung dieser Operette stellt nun das Neue Theater zu Leipzig die Originalfassung der „Fledermaus“ wieder her und erzielt damit einen Erfolg, der auch äußerlich die Rückkehr zur „Ur-Fledermaus“ rechtfertigt.

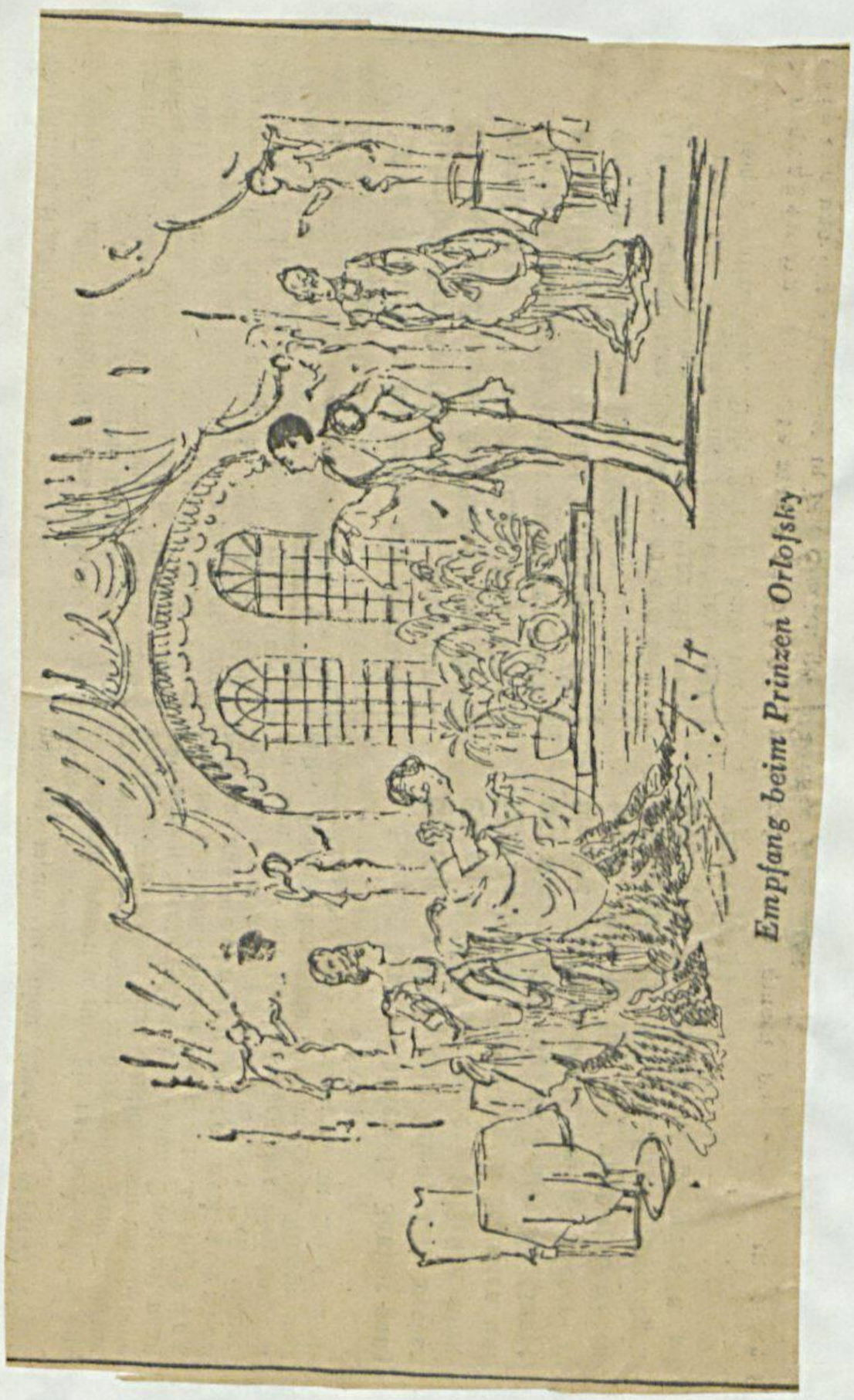
Die Regie von Hans Schüler und Karl Jacobs hat sich nur eine einzige Freiheit gestattet: nämlich an Stelle des Reifrocks der Entstehungszeit das Frou-Frou der achtziger Jahre auf die Bühne zu bringen. Im übrigen wird das Milieu nirgends Selbstzweck. Dezent, wenn auch sehr belustigend, stehen die Requisiten der Makart-Zeit auf der Bühne: geschwungene Trumeaux, Schaukelstuhl und Wackeltisch mit Häkeldeckchen, staubsaugende Vorhänge, künstliche Pfauenfedern zu Sträußen gebunden, Gips- und Nippfiguren und Staffeleibildern, auch der „Regulator“ fehlt nicht an der Wand, greuliche Amoretten-Leuchter hängen an den Baldachinen des Ballsaales. Und in dieser Umgebung bewegen sich Kostüme, die ein Ausdruck des damaligen Allerweltsgeschmacks sind. In einem solchen Kunterbunt von falschen Ungarinnen, angeblichen Marquis, degenerierten Russenprinzen, kecken Operntenören, koketten Zimmermädchen, halbtreuen Frauen und treulosen Männern kann man natürlich nur jenen banalen, frivolen, geistreich blödelnden Dialog vorführen, wie ihn Richard Genée geschrieben hat. Diese echte Unechtheit, dieses unwienerische Wienertum, diese schnoddrige Sentimentalität und hohle Wichtigtuerei hat die Leipziger Aufführung prächtig getroffen. Besonders gut an der Leipziger Aufführung ist der Verzicht auf „Wiener Kolorit“ — denn diese Gesellschaft war stets international.

Gibt so die Regie den durch sich selbst wirkenden Rahmen, so füllt ihn Paul Schmitz musikalisch mit allen Zärtlichkeiten und Pikanterien, mit aller melodischen Süße und rhythmischen Würze eines Johann Strauß. Diese Musik ist das A und O der „Fledermaus“. Strauß, der von seinem Vater den Sinn für prickelnde Rhythmen und von Lanner die gefühlvolle Walzerseligkeit geerbt hat, bleibt zwar auch in der „Fledermaus“ vorwiegend ein genialer Tanzkomponist, dessen Melodien und Rhythmen mehr das Herz und die Beine als das Bühnengeschehen bewegen; aber einige Duette, Ensemblepartien, die Ouvertüre und vor allem die musikalische Pantomime zu Beginn des dritten Aktes (kostbares Gegenstück zur Beckmesser-Pantomime in den „Meistersingern“) stellen an den Dirigenten beträchtliche Anforderungen. Schmitz hat manches auf ganz neue Weise dirigiert; die Ouvertüre besonders wurde so straff, präzis, klar und scharf akzentuiert vorgetragen, daß man überrascht durch solche saubere „Kontrapunktik“ auf den leichten Schuß Wienerischer Salopp-heit gern verzichtete (zumal er nur von Wiener Dirigenten einigermaßen erträglich abgefeuert wird). Das beste dieser Dirigentenleistung lag in der unauffällig dramatisch-musikalischen Gestaltung der Gefängnisszene, deren delikate musikalische Arbeit allerdings durch den dem dritten Akt vorangestellten, vom Publikum stürmisch bejubelten Walzer um die zartesten Wirkungen gebracht wurde.

Auf der Bühne prächtige Stimmen und ausgelassene Spielfreude. Allen voran Alfred Bartolitius, dessen quicklebendiger Eisenstein, bis in die letzte Spielnuance durchdacht, in jedem Augenblick geschmackvoll und komisch zugleich war, jederzeit die Bühne beherrschte und das Tempo angab; sein ungemein charakteristischer Tenor strahlte wie nur je. Sein Gegenspieler Falke wurde von Theodor Horand überaus diskret und gerade deshalb wirkungsvoll verkörpert — eine auch gesanglich hervorragende Leistung von Kultur. August Seiders Alfred war wirklich ein Tenor, dessen Stimme notwendigerweise eine Frau in Gefahr bringen muß. Der Gefängnisdirektor von Heinz Prybit, so sympathisch er auch wirkte, könnte eine etwas männlichere, schärfere Attentuierung vertragen. Eine Augen- und Ohrenweide die beiden weiblichen Hauptrollen: Maria Lenz als allem Frou-Frou zum Trotz ungemein appetitliche, lebensnahe Rosalinde und Irma Beilke als anbeißungswürdige, quirlend lebendige und sehr pointiert singende Kammerzofe Adele. Erhard Siedel verzichtet als Gefängniswärter Frosch auf jede billige Uebertreibung und erzielt so befreiende Ausbrüche echter Heiterkeit. Ellen Winter versteht als Prinz Orlofsky nicht nur in eleganter Lässigkeit den Frack zu tragen, sondern auch blasierte Dekadenz nervenecht darzustellen. In kleineren Rollen der lustig stotternde Notar von Otto Saltzmann und die fesche Ida von Käte Richter. Prachtvoll in seiner natürlichen Bewegtheit der Chor und anmutig die hübschen Balletteinlagen.

Jubelnd stürmte der Beifall. Schmitz war geschmackvoll genug, keine Wiederholungen zuzulassen. Daß er sich mit Schüler zum Schluß inmitten der Solisten immer wieder zeigen mußte, war mehr als recht und billig. Freilich: Diesmal hätte auch das ganze Orchester vor dem Vorhang erscheinen müssen.

Schumann.



Empfang beim Prinzen Orlofsky

Die Theaterumstellung im Reich

Dem „Berliner Börsencourier" entnehmen wir diese Aufstellung:

In Altona wurden der Intendant des Stadttheaters Otto Fischer, der Oberspielleiter Otto Henning, der Verwaltungsdirektor Schüttpelz beurlaubt, kommissarischer Intendant wurde Dr. Fritz Tutenberg, dessen Stellvertreter Kurt Gerdes.

In Breslau trat bekanntlich Intendant Paul Barnay zurück. Die Lage ist dort noch ungeklärt, weil die Vereinigte Theater GmbH nach Barnays Weggang in Konkurs gegangen ist. Das Lobetheater ist geschlossen. Die Notgemeinschaft der Schauspieler spielt im Gerhart-Hauptmann-Theater.

In Chemnitz wurden der Intendant Hans Hartmann und der Dramaturg Dr. Litten beurlaubt. Die Leitung der Intendantengeschäfte hat der Verwaltungsinspektor Paul Frühauf, die Leitung der Oper Oberspielleiter Richard Mayer-Walden, die Leitung des Schauspiels Schauspieler Karl Heinz Stein und die Leitung des Orchesters Kapellmeister Martin Egelkraut.

In Darmstadt trat Intendant Hartung zurück. An seiner Stelle hat die Leitung bereits Dr. Prasch übernommen.

Der Direktor des Stadttheaters in Döbeln Kurt Seder wurde vorläufig durch den Spielleiter Fred Rohde, Richard Zinburg und Kapellmeister Hans Heckel ersetzt.

In Dresden sind bekanntlich Generalintendant Reucker, Generalmusikdirektor Fritz Busch, Dramaturg Dr. Karl Wolff und der Studienmeister der Oper Erich Engel zurückgetreten. Generalintendant wurde Geheimrat Dr. Adolph. Als Vertrauensmann wurde ihm beigeordnet der Schauspieler Alexis Posse. Operndirektor wurde Hermann Kutzschbach, Direktor des Schauspiels der Schauspieler Rudolf Schroeder, Dramaturg Dr. Wolfgang Rufer, Verwaltungsdirektor ein Sohn des früheren Dresdener Generalmusikdirektors Dr. von Schuch.

In Düsseldorf wurde Kapellmeister Sascha Horenstein beurlaubt.

In Frankfurt a. M. wurde der Opernintendant Robert Thurnau, der Kapellmeister Hans Wilhelm Steinberg, der Schauspielintendant Dr. Alwin Kronacher und der Oberspielleiter Dr. Fritz Peter Buch beurlaubt. Kommissarischer Leiter des Schauspielhauses wurde Dr. Hans Geisow, Intendant des Opernhauses Dr. Hans Stüber.

In Freiburg i. Sa. trat Direktor Rueff zurück. Die Gesamtleitung des Stadttheaters ging an Kapellmeister Markgraf über.

In Freiburg i. Br. wurde Intendant Dr. Max Krüger beurlaubt. Die interimistische Leitung des Stadttheaters haben übernommen die Stadträte Dr. Brühler und Kurt Maier.

In Hannover trat bekanntlich Dr. Altmann von der Leitung des Städtischen Schauspielhauses zurück. Die Leitung übernahm kommissarisch Direktor Pfahl. Für die Nachfolge Dr. Altmanns kommt vielleicht der jetzige Oldenburger Intendant Dr. Roennecke in Frage, der schon vor Jahren in Hannover erfolgreich tätig war.

In Karlsruhe wurde Intendant Dr. Waag beurlaubt. Die Geschäfte übernahm kommissarisch Oberregierungsrat Asal. Unter ihm leitet die Oper Oberspielleiter Pruscha, das Schauspiel Oberspielleiter Baumbach.

In Kassel ließ sich Intendant Edgar Klitsch beurlauben. Die künstlerische Leitung hat zunächst der Tenor Willi Schillings übernommen.

In Koblenz wurde Intendant Bruno Schönfeld beurlaubt.

In Köln wurden die beiden Intendanten Hofmüller und Holl beurlaubt. Das Amt des Generalintendanten hat bereits Alexander Spring aus Weimar angetreten, der im Schauspiel durch Franz Everth vertreten wird. Außerdem ist Generalmusikdirektor Eugen Szenkar zurückgetreten.

In Königsberg wurde bekanntlich Intendant Dr. Fritz Jessner beurlaubt, dessen Vertretung der Oberregisseur Hans Karl Müller übernommen hat.

In Leipzig wurde Generalmusikdirektor Gustav Brecher vorläufig durch den ersten Kapellmeister Oskar Braun ersetzt. Der Direktor des Städtischen Schauspiels Detlef Sierck hat als künstlerischen Beirat den Nationalsozialisten Fr. Zürner erbeten und erhalten.

In Magdeburg sind Intendant Hellmuth Goetze, Generalmusikdirektor Beck, Kapellmeister Blumann und Verwaltungsdirektor Carl Werckshagen beurlaubt worden. Die Geschäfte des Intendanten hat mit sofortiger Wirkung Dr. Fritz Landsittel übernommen, früher am Mannheimer Nationaltheater, dann am Künstlertheater in Frankfurt a. M. und schließlich als Dramaturg am Stadttheater in Stettin tätig. Die stellvertretende musikalische Leitung übernimmt Dr. Walter Rahl, die des Verwaltungsdirektors Magistratsdiätar Schulze.

In Mannheim wurden Intendant Herbert Maisch, der in Berlin durch seine Inszenierung der „Marneschlacht" bekannt wurde, und Generalmusikdirektor Rosenstock beurlaubt.

Direktor Otto Falckenberg von den Münchener Kammerspielen wurde ein Vertreter des Kampfbundes für deutsche Kultur als Mitarbeiter beigegeben. Die Direktoren Gellner und Fischer traten aus.

Auch in Saarbrücken wurde der Vertrag des Intendanten Dr. Georg Pauly nicht erneuert.

Als Nachfolger des Schweriner Intendanten Fritz Felsing wurde der Operndirektor der Wupperthaler Bühnen Fritz Mechlenburg berufen.

In Stuttgart trat der Generalintendant des Landestheaters Albert Kehm zurück, der bekanntlich durch den bisherigen Oberspielleiter der Städtischen Oper in Berlin, Otto Kraus, ersetzt wurde.

In Weimar, dessen Intendanz durch den Weggang Dr. Ulbrichs ans Berliner Staatstheater frei wurde, wurde Generalmusikdirektor Dr. Ernst Nobbe Generalintendant und gleichzeitig Nachfolger des im Juli ausscheidenden Generalmusikdirektors Dr. Praetorius. Erster Dramaturg und Leiter des Schauspiels wurde Dr. Hans Severus Ziegler, der gleichzeitig Staatskommissar für die gesamten thüringischen Landestheater ist.

Leipzigs Bühnen spielen wieder

Generalintendant Dr. Schüler über seine Pläne

Mit dem neuen Jahr — am 1. Januar — wird das Leipziger Städtische Schauspiel seine künstlerische Arbeit wieder aufnehmen. Seit der letzten Vorstellung am 3. Dezember hat sich die scharfe Spur des Krieges tief in das Gesicht unserer Stadt eingegraben: wie andere ehrwürdige Stätten haben die britischen Kulturschänder auch die Kulturstadt Leipzig skrupellos mit Brand und Eisen überschüttet. Die Aufführung von Goethes „Iphigenie" am kommenden Sonnabend wird nicht in den Räumen des Alten Theaters stattfinden, die von einer ruhmreichen, Jahrhunderte alten Tradition erfüllt waren. Unsere Schauspielbühne muß zunächst die Gastfreundschaft der Hochschule für Musik in Anspruch nehmen.

Es ist nur eine knappe Zeit verstrichen, seit sich die Generalintendanz an die Hilfsbereitschaft der Leipziger Bevölkerung wendete und darum bat, ihr das notwendigste Material: Scheren, Kleider, Schuhe, alte Stoffe zu überlassen. Denn der Aufbau muß von Grund auf anfangen: er beginnt bei der Nähnadel und endet beim Konzertflügel noch lange nicht. Der Aufruf fand einen einmütigen Widerhall. Die Antwort war mehr als eine freundschaftliche Geste. Sie wurde zu einer herzlichen Demonstration der engen Verbundenheit der Leipziger mit ihrem Theater. Man brachte ausgediente Fräcke, altmodische Roben, gebrauchtes, nicht mehr verwendbares Schuhzeug, und alles wird in den Händen geschickter Werkstattleute umgearbeitet, umgekrempelt und zu Bühnenglanz erweckt werden. Es ist nur ein Randgeschehen dieser Zeit, es sind ein paar Streiflichter — und doch geben sie Aufschluß, wie sehr im Leben des Einzelnen der Weiterbestand der Bühnenkunst als notwendig empfunden wird. Von einer scheinbar unbedeutenden, praktischen Seite her bestätigt sich das deutsche Kulturbedürfnis, ein Kulturbewußtsein, das unsere Feinde brechen möchten, weil sie selbst es nicht kennen und weil sie dunkel ahnen, daß in diesen Bezirken Quellen tröstlicher Kraft liegen können.

Mit der schöpferischen Aktivität, die unsere Bühnen in der vergangenen Zeit auszeichnete, sind sie nun an den Neuaufbau gegangen. Es ist keine einfache Aufgabe, die es zu meistern gilt! Der große, anspruchsvolle Apparat, mit dem man zu arbeiten gewohnt war, steht nicht mehr zur Verfügung. Man ist sich darüber im klaren, daß ganz neue Wege eingeschlagen werden müssen und daß aus der Not eine Tugend gemacht werden muß. Bei den kommenden Neuinszenierungen wird die Kunst der Vereinfachung eine bedeutsame Rolle spielen. Und wenn sich der Mut zum Experiment mit einem klaren Stilbewußtsein verbindet, können diese neuen Wege äußerst fruchtbar werden. Für das Publikum allerdings bedeutet dies, daß die herkömmlichen Maßstäbe nicht immer verwendbar und daß manches vertraute Schema über Bord geworfen werden muß. Die Aufgeschlossenheit, das innerlich bereite Mitgehen werden die Zuschauer in dieser Zeit weniger denn je vermissen lassen.

In einem knappen Ueberblick berichtete Generalintendant Dr. Hans Schüler über die Ergebnisse der bisher geleisteten Arbeit und über die Pläne der zukünftigen Arbeit unserer Städtischen Bühnen: Die Oper wird im bisherigen Varieté „Drei Linden" spielen, voraussichtlich etwa ab Mitte Februar. Da die Räume noch hergerichtet werden müssen, kann das für die nächste Zeit ursprünglich vorgesehene Varieté-Programm nicht durchgeführt werden. Das Schauspiel ist provisorisch ab sofort in die Hochschule für Musik eingezogen, damit in Leipzig keine kulturelle Lücke entsteht. Eine Spielgruppe des Schauspiel-Ensembles bringt auf dem Podium des Konzertsaales der Hochschule ab Neujahr Goethes „Iphigenie auf Tauris" und später zwei andere Goethe-Spiele, „Die Geschwister" und „Die Mitschuldigen", zur Aufführung, bis die endgültigen Spielstellen eröffnet werden können. Dann wird der Hochschul-Saal vom Theater wieder geräumt.

Das Schauspiel wird, so legte Dr. Schüler dar, auch in Zukunft in zwei Häusern spielen. Dem bisherigen Schauspielhaus wird später der kleine Saal des Hauses Vaterland in der Adolf-Hitler-Straße entsprechen, dem Alten Theater der große Saal der Concordia-Festsäle in Gohlis. In den Concordia-Festsälen sollen, sobald die Räume frei gemacht worden sind, auch die gesamten Verwaltungsräume untergebracht werden.

Die Herrichtung aller dieser Räume für Theaterzwecke, die Beschaffung von Werkzeugen und Werkstätten, die Vorbereitung der notwendigsten Kostüme und Dekorationen wird sich begreiflicherweise aber noch eine Weile hinziehen. Das gesamte technische Personal ist an der Arbeit, daher erhält das künstlerische Personal seinen Urlaub diesmal nicht im Sommer, sondern schon jetzt im Januar. Anfang Februar sollen dann die Vorproben beginnen, deren Bedeutung man wegen der Eingewöhnung in neue räumliche und akustische Verhältnisse nicht gering veranschlagen darf. So hofft Generalintendant Dr. Schüler, wie er darlegte, den normalen Theaterbetrieb in drei Häusern etwa Mitte Februar anlaufen lassen zu können. Wenn die darstellerische Arbeit auch dekorativ bescheiden, kostümlich einfach durchgeführt werden muß, so wird man dennoch unter allen Umständen auf geschmacklich einwandfreie und künstlerisch hochstehende Leistungen bedacht sein. Es stehen ja dieselben wertvollen schauspielerischen Kräfte wie ehedem zur Verfügung.

Auch organisatorisch wird man versuchen, in die alten Bahnen zurückzukehren. Wenn das Verkehrsnetz wieder in Betrieb ist und die kürzesten Tage vorüber sind, ist es vielleicht auch nicht mehr notwendig, die Vorstellungen allzu früh zu beginnen. Es besteht zudem die Absicht, den ganzen Sommer durchzuspielen. Dr. Schüler denkt auch daran, die Verbindung mit dem alten Besucherstamm durch ein wenn auch sehr beschränktes Anrecht wieder aufzunehmen. Zahlreiche Plätze werden von Anfang an KdF. für die Rüstungsindustrie und der Kommandantur für die Wehrmacht zur Verfügung gestellt werden.

Das Opern-Ensemble gibt am 2. Januar im Gewandhaus unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Schmitz vor einem geladenen Kreise von Bombengeschädigten ein Konzert, in dem der erste Akt „Zauberflöte" und der zweite Akt „Tannhäuser" mit unseren ersten Kräften zu einer konzertmäßigen Aufführung gelangen wird. Uebrigens wollen die Thomaner in der zweiten Hälfte des Januars die traditionelle Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach nachholen. Und es besteht die Hoffnung, daß in absehbarer Zeit auch die Thomaner-Motette am Sonnabendmittag wieder aufgenommen wird.

Auch auf künstlerischem Gebiet gibt es eine Art freundschaftliche Nachbarschaftshilfe. So haben Dr. Schüler und Direktor Merz vom Operettentheater, das im großen Saal des CT. seine Vorstellungen wieder aufnehmen wird, eine Uebereinkunft in materieller und personeller Hinsicht zur gegenseitigen Aushilfe getroffen. Es wird die Freunde der Städtischen Bühnen interessieren, daß Alfred Schlageter voraussichtlich bei der Erstaufführung von „Maske in Blau" im Operettentheater mitwirken wird. Diesen Freunden unserer Leipziger Theater, die so zahlreich ihre Teilnahme am Bestand unserer Bühnen bekundeten und durch oftmals rührende Sachspenden zum Wiederaufbau der Theater noch heute beitragen, sprach Dr. Schüler abschließend ebenso wie den Dienststellen und Unternehmungen, die durch ihre fördernde Mitarbeit zum Aufbau beigetragen haben, seinen herzlichen Dank aus. Er hob hervor, daß diese Zeichen der Verbundenheit dem Theater Mut für die Zukunft geben, in der sicherlich alle sich gegenwärtig noch türmenden Schwierigkeiten überwunden werden.

By.

THEATERSTADT LEIPZIG

Neuer Anfang mit Goethe

Von Generalintendant Dr. HANS SCHÜLER

Wenn wir nach der Zerstörung der Leipziger Theater am heutigen Neujahrstage auf dem Podium unserer Hochschule für Musik das Spiel mit Goethe wieder beginnen lassen, wie das Drama dieses Größten von je im Mittelpunkte unseres Schaffens gestanden hat, so geschieht es, weil Goethe Deutschland ist, weil in seinem Werk alle unsere Entwicklungen sich zusammenschließen in ihrer Größe und mit ihren Schwächen, weil seine Gestalt das Dasein unseres Volkes durchdringt bis in den Mutterboden der germanischen Rasse und zugleich über alles Gewordene in die Zukunft ragt mit dem Kommenden und Werdenden. National ist seine Wurzel, aber Raum und Zeit durchstrahlt sein Genie, so daß die Völker der Menschheit ihn verstehen und in seinem Werk das deutsche Volk ahnen. So soll heute die Aufführung einer seiner volkstümlichsten und zugleich weltweitesten Schöpfungen für bombengeschädigte Leipziger Volksgenossen den Beweis erbringen, daß der musische Geist der Deutschen auch in dieser schwergeprüften Stadt nicht mit Bomben erschlagen werden kann, denn er ist innerlich zu jung dazu.

Freilich wollten wir fast verzagen, als wir aus den Fensterhöhlen unseres historischen Alten Theaters die Flammen gen Himmeln lodern sahen. Ein Stück deutscher Kulturgeschichte schien sinnlos zu vergehen. Und als die Vernichtung auch aller anderen Leipziger Theater Gewißheit wurde, waren wir wie gelähmt. Denn was da an Kulturwerten in Flammen aufging oder in seinen lebendigen Entwicklung urplötzlich gebremst wurde, war die Aufbauarbeit von Jahrzehnten. Gerade hatte das kulturelle Deutschland bei der letzten Uraufführungswoche aufzuhorchen begonnen, daß auf Leipzigs Bühnen etwas Besonderes, nicht Alltägliches geboten wurde, gerade hatten wir neben der Tradition der Musikstadt die der historisch bedeutenden Theaterstadt mit neuem Geist zur Gegenwart erweckt, da schlug innerhalb von dreißig Minuten eine brutale Faust alles Geschaffene zusammen. Verzweifelt fragten wir uns nach dem inneren Sinn dieses Geschehens. Hatten wir vielleicht mit zu flottem Pinsel das Wollen und Werden des Neuen gemalt, in erborgtem Kostüm, mit manchmal nicht ganz echtem Pathos, allzu glanzvoll wie eine Parvenüerscheinung? Hatten wir in unserer Arbeit den Geist dieser unerbittlichen Zeit noch nicht rein genug gestaltet, wollte uns dieser, um mit Nietzsche zu sprechen, noch nicht glauben, daß wir schon gefunden hatten, was wir suchten? Waren wir noch zu sehr im bequemen Stets-Gewohnten verhaftet oder gar in einer nicht minder falschen neuen Romantik mit zu viel Maske und Allegorie? Hatten wir zuviel rückwärts gelebt und deshalb zuwenig nach vorn geschafft? Wir wissen, daß wir uns redlich bemüht haben, und unsere Arbeit kann nur die Zukunft werten. Wir wollen, so schreibt uns einer unserer Dichterfreunde, keine Worte um Dinge machen, die sich von selbst verstehen: aber vielleicht sind Begriffe wie Gnade, Seele, Beispiel, Ueberschwenglichkeit,

1947 Leipzig

Boris Godunow

Deutsche Erstaufführung nach dem Kriege

Von Hans v. Bülow stammt die Bemerkung, daß es eine höchste Rangordnung von Meisterwerken gebe, bei deren Aufführung niemals das Werk, sondern immer nur das Publikum durchfallen könne. Der „Boris Godunow" zählt zu dieser seltensten Gattung.

Man erlebt nun das Werk durch das Medium des Leipziger Inszenierungsstiles, der sehr intensiv bemüht ist, die musikdramatischen Absichten Mussorgskijs zu verwirklichen. Die Schwierigkeiten, die sich heute solchen Absichten entgegenstellen, sind bekannt. Man ist ihnen mit erstaunlicher Einfallskraft und improvisatorischer Schlagfertigkeit zu Leibe gerückt, so daß schließlich etwas entstand, was fern aller Improvisation einen sehr bestimmten und gefestigten Stilwillen bekundet: eine bildhafte Chronik dramatischer Vorgänge, die durch das Musikgeschehen zusammengehalten werden. Dr. Hans Schülers Regie akzentuierte sehr nachdrücklich die bunte Folge von Einzelszenen — mit begründetem Recht: denn gerade hierin erweist sich das Genie des Einfallsmusikers, des Visionärs und Realisten Mussorgskij am unmittelbarsten und sinnfälligsten. Diese Musik hat saftigste Körperlichkeit und ein jeder Begrifflichkeit scheu sich entziehendes, aber aufs stärkste verspürbares seelisches Fluidum. Das gilt es sichtbar und hörbar zu machen. Wie da zarte und zärtlichste Lyrik, derber Humor, entfesselte Dämonie einer suggestiven Expressionskunst unmittelbar nebeneinander stehen und bestehen — all dies ist in der Leipziger Inszenierung mit vielen Einzelheiten und im großen Zuge glücklich realisiert.

Mit kluger Oekonomie der Mittel hat Max Elten stimmungsträchtige Szenenausschnitte geschaffen, die Weiträumigkeit suggerieren und eine den Gang des Dramas nicht verzögernde Bildfolge ermöglichen. Durch die von Gerda Schulte entworfenen Kostüme wird der szenische Rahmen mit reizvollen farbigen Kontrasten belebt.

Stärkster Anteil am Erfolg gebührt dem Dirigenten Paul Schmitz. Aus sicherster Beherrschung der Partitur musiziert er mit dem prächtigen Orchester so leidenschaftlich und intensiv, wie dies den dramatischen Intentionen Mussorgskijs entspricht, dabei im Rhythmischen hinreißend vital, im instrumentalen Klang leuchtkräftig, überlegen disponiert, sehr bedacht auf unbedingte Deutlichkeit der gesanglichen Diktion.

Das Hauptproblem dieser Werkverwirklichung scheint in der Schwierigkeit zu liegen, gute und sogar ausgezeichnete Sänger auch zu besessenen Darstellern zu machen. Der besondere Stil erfordert mehr als nur eine im üblichsten Klischee sich ergehende Operntheatralik. Zu überzeugen, mitzureißen vermag da nur, was ganz aus den Gesetzen des musikdramatischen Ablaufes empfunden und gestaltet ist. Wie so etwas wirken kann — und wie alles wirken müßte! —, zeigt die Szene zwischen der Polin Marina und dem Jesuiten Rangoni. Hedwig Müller und Willi Wolff hauchen ihr echten, glühenden Atem ein; das ist großes Spiel und Gegenspiel, von einem innersten Zentrum des Erlebens aus erfühlt und gestaltet. Den Boris Godunow hat Willi Schwenkreis musikalisch sicher erfaßt, die gesangliche Durchführung der Partie ist sorgfältig ausgearbeitet, die Darstellung hält sich freilich nicht überall auf gleicher Höhe. Der gewaltige Monolog des von Gewissensqualen gefolterten Machthabers läßt nur wenig Dämonie verspüren, es gehen da keine Gespenster um, es tun sich keine Höllenabgründe der Wahnvorstellungen auf. Vielleicht liegt es auch daran, daß gar nicht alles realisierbar ist, was man in diese unheimliche Partie hineingelegt wissen möchte; daß man also der eigenen Phantasie überlassen muß, zu ergänzen, was in der Darstellung nur angedeutet ist. Und zudem ist es eine schwierigste Partie mit ungewöhnlichen Voraussetzungen, in die der Sängerdarsteller allmählich hineinwachsen muß; wie denn die Aufführung im Vergleich zur Generalprobe schon eine stärkere Konzentrierung und Akzentuierung der Gestaltung deutlich verspüren ließ. August Seiders falscher Dimitrij ist echt in der wunderbar aufstrahlenden gesanglichen Leistung, als Gestalt aber nicht scharf genug umrissen. Für den Fürsten Schuiskij bringt Heinz Daum all seinen weichen lyrischen Schmelz mit, wo doch das aalglatte Intrigantentum des Höflings einen Charaktertenor verlangt hätte. Eine prächtige, saftige, volkstümlich humorige Type stellt Gottlieb Zeithammer mit seinem entlaufenen Mönch hin, tüchtig sekundiert von Karl Wege; mit würdiger Schlichtheit, ohne ein Zuviel an Gestik singt und spielt Walter Streckfuß den alten Mönchschronisten; herzliche Töne findet Elfriede Götze für den Fjodor, anmutig ist die Xenia durch Erna Roscher verkörpert. In gut gelungenen kleinen Charakterrollen Lisl Kurz, Edla Moskalenko, Theodor Horand, Georg Frigge, Otto Saltzmann, Paul Reinecke — sie alle finden den Ton, der sich in die Gesamttönung fügt. Der Theaterchor, verstärkt durch Mitglieder Leipziger Gesangvereine, gibt in den großen Volksszenen eindrucksvolle Leistungen, auch die Tanzgruppe ist an der Gesamtwirkung beteiligt.

Die Aufführung trug Premierencharakter, sie glich einer Wiederentdeckung: ein Werk, bei dem nur das Publikum durchfallen kann! Die Leipziger werden sich entscheiden müssen. Nach dem großen Erfolg des Abends zu schließen, haben sie sich dahin entschieden, diese deutsche Erstaufführung nach dem Kriege zu einer, zu ihrer Premierensache zu machen.

Hermann Heyer

V8